Е. БРАУДО

БЕТХОВЕН
и
ЕГО ВРЕМЯ



МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
МОСКВА 1927.

Е. М. БРАУДО

БЕТХОВЕН
И
ЕГО ВРЕМЯ

ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
Москва,—1927



Главлит 77161 Москва 1927 г. Тираж 2.000 экз.
Нотопечатня Госиздата, Колпачный пер., 13. Тел. 11-85. Зак. 1118.



БЕТХОВЕН в 16-летнем возрасте (1786)
Силуэт худ. Неесена (с литографии 1838 г)

Семену Исидоровичу Конторуму.

Наша работа, вводящая в изучение Бетховена стремится установить связь между ним и окружавшей его общественной средой. В огромной литературе о Бетховене сравнительно слабо выяснены социологические предпосылки его творчества. Его музыкальное же наследие на протяжении столетия, отделяющего нас от его кончины, являлось главным устоем музыкальной культуры. Бетховен, стоящий на грани двух столетий, безгранично усилил выразительность музыки, приблизил ее к восприятию массового слушателя. Огромный сдвиг в музыкальном искусстве, произведенный новой установкой бетховенской музыки, был последствием глубочайших перемен в социальной психологии передового отряда того класса, к которому принадлежал и Бетховен. На основании обширного биографического материала, воспоминаний современников, писем и заметок самого Бетховена мы делаем попытку осветить ту общественно-бытовую обстановку эпохи, в которой творил Бетховен и постепенно проникал своей музыкой в сознание европейского слушателя. Мы отнюдь не обольщаем себя надеждой дать в сжатых рамках достаточное освещение затронутых вопросов. Но если бы нам удалось доказать пригодность социологического метода к анализу огромного музыкального явления, до сих пор освещенного почти исключительно с эстетической точки зрения, мы будем удовлетворены в высокой степени. Если бы нам даже и не удалось полностью разрешить эту трудную задачу, то все же использованный нами материал сможет содействовать некоторому углублению понимания Бетховена, как явления мировой культуры.

20 ноября 1926 г.
г. Москва.

Е. М. Браудо.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Сорок пять лет музыкальной деятельности Бетховена были эпохой глубочайших социальных сдвигов. Во всех искусствах, как в сейсмографе после землетрясения, наблюдались колебания иглы, отмечающей подземные толчки. Творческий аппарат совершал регистрирующие функции, хотя художникам того времени далеко неясны были самые причины этих могущественных возмущений в тогдашнем обществе. Бесплодно было бы, например, искать даже у наиболее ярких представителей немецкой литературы и философской мысли конца 18 в. какого-либо активного политического отклика на революционные события, развертывавшиеся в грандиозном масштабе во Франции, по ту сторону Рейна. Немецкое передовое общество в лице великих поэтов — Шиллера, Гете, философов — Канта, Фихте и Гегеля ничем себя не проявило в области прямой борьбы, оставшись, по меткому выражению Гейне, якобинцами в царстве мысли и грез, в царстве слов. Но все же германская интеллигенция к концу 18 столетия, когда Бетховен впервые выступает, как самостоятельный художник и музыкант-общественник, стала просыпаться к новой жизни. Именно в эти годы, сделавшие немецкий народ «народом поэтов и мыслителей», она выступает на борьбу с абсолютизмом, религиозными предрассудками, и в наиболее крупных германских культурных центрах начинает создаваться атмосфера свободолюбия и свободомыслия, в высшей степени благоприятствовавшая развитию того высокого гражданского пафоса, общественного оптимизма, которыми так дорог в настоящее время для нас Бетховен.

Бетховен, как вождь, как борец с общественной застылостью господствующего класса, как человек, никогда не скло-

нявший своей головы перед властью, и Бетховен, верящий в торжество свободы и социального равенства, совершенно неот'емлем от идей революции, зажегшейся в дни его юности во Франции. Слухи о том, что происходило в Париже с 1789 года, проникали в самые отдаленные уголки, в самые бедные хижины немецкого народа. Живительным вихрем пронеслась в начале 90-х годов весть о том, что налоги должны быть распределены равномерно, а закабаленный крестьянин должен освободиться от жестокого гнета, на нем тяготевшего. Особенно чутко отражала события французской Революции маленькая прирейнская область, бывшая родиной Бетховена. Скудны и случайны наши сведения о детских годах величайшего из композиторов, и трудно установить, как отражалась вся бытовая обстановка на формировании его характера и росте его творческих сил. В отдельных случаях мы в состоянии еще расшифровать стертые следы, восстановить разорванные нити, тянущиеся к нему от окружающей среды.

Фамилия «Бетховен» (сам Бетховен предпочитал ударение на предпоследнем слоге так же, как и в русском произношении), указывает на бельгийское происхождение композитора, хотя с материнской стороны он был чистокровным немцем. Таким образом попытки скрыть принадлежность Бетховена к немецкой нации, практиковавшиеся и в русской концертной жизни во время империалистической войны, надо признать совершенно несостоятельными. Отец и дед Бетховена были музыкантами в боннской придворной капелле. Обоим пришлось испытать незавидную долю придворной службы у тупоумно реакционных курфюрстов. Сохранилось чрезвычайно интересное описание прирейнских областей конца 18 столетия, сделанное образованнейшим Георгом Форстером, сторонником французской демократии и председателем рейнского национального конвента 1793 года. Безотрадную картину рисуют эти «Виды Рейна». В маленьком и небогатом Бонне хозяйничали курфюрсты—епископы, весьма склонные, несмотря на свой духовный сан, к светским удовольствиям. «Огромные суммы», сообщает бытописатель нижнего Рейна, «тратились курфюрстами на пышные экипажи, редкую мебель, блестящие придворные празднества, маскарады, оперы, всяческих шарлатанов и мошенников, балетных танцовщиц и певиц». Эти суммы получались от усиленных налогов на предметы первой необходимости. Безумные траты, прославившие на всю

Германию боннский двор, вели к постоянным денежным затруднениям, которые раньше всего отзывались на мелких придворных служащих, к числу которых принадлежала и семья Бетховена. Это обстоятельство заставило отца композитора очень рано заняться эксплоатацией таланта своего сына, как мы увидим ниже.

Людвиг ван-Бетховен родился 15 или 16 декабря 1770 года (крещен 17 декабря, что известно в точности). Деспотизм отца, склонного к злоупотреблению алкоголем, и мягкая покорность матери, которую мальчик называл своим лучшим другом, вырабатывают в ребенке черты крайней нервности и застенчивости. Музыка вколачивается в него отцом с пятилетнего возраста. Обучается он сначала игре на фортепиано, потом на скрипке и альте, ускоренным способом, дабы в возможно кратчайший срок он сделался бы доходной статьей для нуждающейся семьи. В марте 1778 года отец Бетховена, сознательно преуменьшая возраст своего сына и не надеясь, очевидно, на успех в маленьком Бонне, устроил в более крупном и богатом Кельне «академию» (так в то время назывались концерты) «своего шестилетнего сынишки». Несколько лет спустя также неверно, в целях сенсации, отцом был указан возраст Бетховена на первой вышедшей из печати его композиции. На этом концерте мальчик играл различные клавирные концерты и трио, но об успехе вечера мы ничего не знаем. Ранние лавры Моцарта ему не были суждены: он не имел так же, как и Моцарт в ранние годы возможности ознакомиться с мировыми музыкальными центрами и музыкой различных стран и стилей. Музыкально Бонн был глухой провинцией, хотя по обычаю того времени даже какой-нибудь второстепенный курфюрст содержал довольно пышный двор и капеллу. Но по части меценатской помощи, которой, как никак пользовался Моцарт, в Бонне обстояло очень туго. По крайней мере детство Бетховена протекало в условиях тяжелой бедности и лишений.

Когда отец маленького виртуоза понял, что домашними средствами далеко не уйдешь, он в начале 1779 года начал приглашать различных боннских музыкантов, случайных соседей—певца из музыкальной богемы, скрипача—и, согласно преданию, исторически недостаточно доказанному, мальчик, в конце концов, попал на выучку к настоящему мастеру игры на органе некоему Виллибальду Коху. Приблизительно в десятилетнем

возрасте Бетховен уже хорошо играл на клавире, обладал некоторыми сведениями в игре на скрипке и на органе. Его карьера музыканта была предрешена не теми блестящими европейскими успехами, которые имел в его возрасте Моцарт, но единственно перспективой заработать свой хлеб насущный при боннском дворе курфюрста.

Легче всего устроиться маленькому музыканту было в качестве органиста, потому что этот инструмент культа все же более всего был занят придворными службами и участием в различных торжественных актах. Старый органист ван-Эеден, друг отца Бетховена, добился «допуска Людвига ван-Бетховена к органу». Для этого мальчику пришлось сдать нечто вроде экзамена, на котором он исполнил двухголосную собственного изобретения фугу, быстрого движения, включенную в дополнительные тома к изданию его сочинений. Местные музыканты сразу обратили на него внимание, и это выступление не прошло бесследно для его дальнейшего продвижения. «С этого момента», по мнению боннского первого биографа Бетховена, «началась блестящая карьера композитора». В 1781 году, когда Бетховену шел одиннадцатый год, Эеден, сильно хворавший, уступил свое место Христиану Готлибу Неефе. Неефе — первый серьезный учитель Бетховена—не был звездой крупной величины, и имя его сохранилось в истории музыки главным образом благодаря его гениальному ученику. Но он был человеком хорошей культуры, музыкальной и общей, знал музыкальную литературу, особенно произведения обоих Бахов—старого великого Иоганна Себастьяна и сына последнего, Карла Филиппа Эмануеля, бывшего тогда выразителем нового свободного стиля композиции. Неефе сначала урывками бывал в Бонне, так как занят был концертными поездками и получил разрешение взять себе в заместители юного Людвига Бетховена. Только с 1782 года Неефе окончательно осел в Бонне и занялся тщательно музыкальной подготовкой своего молодого ученика.

Неефе, как светлое явление в тяжелых буднях бетховенского детства, заслуживает всяческого внимания. Он имел не только музыкальное, но и общечеловеческое влияние на своего ученика. Неефе происходил из пролетарской среды. Судя по его автобиографии, он был широко образованный человек, начитанный в литературе, поклонник моральной философии своего времени, и для нас нет никакого сомнения в том, что

он привил своему ученику не только музыкальные знания, но и определенные нравственно философские воззрения. По крайней мере многое из руководящих принципов его жизнепонимания, типичные для передовой мелкой немецкой буржуазии в неприкосновенном виде возвращается потом в более поздних записях Бетховена. Геллерт, Моисей Мендельсон, Клопшток—наиболее распространенные поэты и мыслители эпохи сентиментальной добродетели—долго держали в своем обаянии самого Бетховена, являясь подножием его гигантского симфонизма.

Однако, биографические источники о детских годах Бетховена дают материал ничтожный. Из современников Бетховена краткие и малограмотные записи оставил некто Готфрид Фишер, булочник, сосед его семьи. Так называемая фишеровская рукопись дает несколько набросков о нелюдимом и нервном мальчике, испытавшем на себе все прелести беспорядочно-ремесленного обучения музыке. Мальчик очень мало заботился о своей внешности и являл собою образ ребенка, вышедшего из среды бедняков. Он был чрезвычайно молчалив, отдаваясь больше мыслям, чем словам. Школьное образование он получил весьма скудное: с детства надо было заботиться о заработке и потому ограничиваться лишь приобретением самых необходимых для жизни сведений. С орфографией он не был никогда в ладу, что сильно затрудняет чтение его писем. Начертание многих немецких букв Бетховен сам изобретал для своего употребления. Отсюда тот чрезвычайно своеобразный вид графической «бури и натиска», представляемый рукописями Бетховена.

2-го марта 1783 года в одном из тогдашних журналов «Музыкальном магазине» Крамера появилась заметка Неефе о музыкальных делах в Бонне. В этой заметке Неефе, не отличавшийся особой скромностью, говорит о себе и своем гениальном ученике следующее: «Луи ван Бетховен—мальчик одинадцати лет с большим музыкальным будущим. Он играет с совершенством и выразительностью на клавире, очень хорошо читает с листа и, чтобы сразу сказать самое важное, играет большую часть «Хорошо Темперованного Клавира Баха», переданного ему в руки господином Неефом. Тот, кто знает это собрание прелюдий и фуг во всех тональностях—сборник можно было бы назвать почти недосягаемым—поймет, что это значит. Господин Неефе, занятый другими обязанностями, дал ему не-

которые указания в генерал-басе. Теперь он упражняет его в композиции и для некоторого поощрения напечатал в Мангейме девять его фортепианных вариаций на тему одного марша. Этот юный гений заслуживает поддержки, чтобы иметь возможность раз'езжать. Если он также будет развиваться, как начал, то из него наверно выйдет второй Вольфганг Амадей Моцарт».

Из сообщения Неефе явствует, что в музыкальном воспитании молодого гения принимало значительное участие изучение Баха, отца современной полифонии. Наставления в генерал-басе включали в себя то, что мы называем сейчас учением о гармонии. Дело шло еще о первоначальных теоретических занятиях. Дать хорошую техническую подготовку молодому композитору Неефе не мог—он сам не был сильным теоретиком, но у него был хороший серьезный вкус, что доказывается большой ролью, которую он придавал «Темперованному Клавиру» Баха. Маленький горбатый остроумный Неефе был очень импульсивным музыкантом, во главу угла ставивший выразительность композиции и игры. Своего ученика он любил, интересовался им и будил в нем сознательного мастера.

Вариации на тему марша Дреслера появились в конце 1782 года с пометкой, что они сочинены «молодым любителем Луи ван Бетховеном десяти лет от роду». На самом деле Бетховену шел уже тринадцатый год, но здесь была допущена сознательная неправда, чтобы заинтересовать музыкальный мир новым Моцартом. Несколько месяцев спустя в издании Босслера в Шпейере появились три фортепианные сонаты, «посвященные курфюрсту Максу Фридриху и изготовленные Людвигом ван Бетховеном в возрасте одинадцати лет», как гласит заглавие. В настоящее время наука заинтересовалась этими ранними композициями Бетховена и им посвящен ряд исследований (последнее—1926—принадлежит боннскому профессору Людвигу Шидермайру). Не касаясь деталей, надо отметить, что уже первые композиции содержат малые зерна будущего фортепианного стиля Бетховена. Фортепианные вариации на марш Дреслера в самом выборе темы патетического характера и в бурной выразительности отдельных вариаций указуют на будущего автора тридцати двух вариаций для фортепиано. Для освещения стилистических приемов первых трех сонат Бетховена необходимо их сопоставление с клавирными композициями Фи-

липпа Эмануеля Баха и южнонемецких мастеров, писавших под сильным итальянским влиянием. Трехчастная соната в ее сжатом виде, в стиле популярнейшего Филиппа Эмануеля Баха служила схемой тринадцатилетнему композитору. Но фразировка Бетховена гораздо тоньше и капризнее, а местами выступает почти невероятная для ребенка мужественность и страстность выражения. Один из лучших знатоков Бетховена, Пауль Беккер, видит во второй из этих сонат прообраз «патетической». Можно указать на влияния Муцио Клементи (1752—1832), произведения которого известны были в Бонне, и второстепенного композитора моцартовской группы И. Штеркеля (1750—1817), с которым Бетховен еще в боннском периоде соприкоснулся лично. Повидимому в музыке последнего содержались элементы, к которым тяготел и Бетховен, но которые он еще не был в состоянии художественно выразить. С Штеркелем его роднил жизнерадостно бойкий характер быстрых частей. Молодой Бетховен, впитывая различные влияния господствующего фортепианного стиля, брал по старой французской пословице свое, где он его находил. Преждевременной зрелости мы в этих первых опытах его пера не наблюдаем. Напротив того, чувствуется неокрепшая индивидуальность, только в исключительные моменты способная выразить в звуках свое личное я.

Неефе не случайно проставил в заголовке сонат и вариаций «сочинены любителем музыки». Все эти вещи были написаны ранее того, как Бетховен стал у него заниматься. До этого молодой музыкант предпринял с отцом также ряд маленьких поездок по различным городам в окрестностях Бонна, вероятно с целью заработка своей игрой в домах состоятельных людей. В 1781 году, поздней осенью, вместе с матерью поехал на корабле в Голландию для той же цели. Поездка оказалась неудачной. По словам Фишера, Бетховен на вопрос о результатах этой поездки ответил ворчливо: «в Голландию я больше не поеду: голландцы все скряги». В последующие годы круг музыкальных обязанностей и возможностей для Бетховена сильно расширяется. Однакож, биографические сведения об отроческой поре Бетховена попрежнему крайне скудны, и на их основании трудно представить себе, как под давлением жизненных условий постепенно складываются характерные черты его личности и музыкального творчества. Это тем более

огорчительно для биографа, что в ближайшие десять лет прирейнская область вовлекается постепенно в круг мировых событий, и нам особенно интересно было бы знать, на какого рода общественную почву упали первые семена его музыкальных произведений, какие исторически действенные силы общекультурные и музыкальные в них отразились.

За весь боннский период до момента, когда он навсегда, в 1792 году, покинул этот город, Бетховеном написано было сорок четыре произведения, частью изданных с позднейшей опусной номеровкой. Весь этот маленький мир музыкальных композиций представляет собою сложное соединение разнообразных стилистических влияний—немецких, французских, итальянских—и напряженного проявления его личного языка звучаний или средств выражения. Общественная и музыкальная жизнь в Бонне с середины 80-тых годов 18 столетия пульсирует гораздо оживленнее, чем в предыдущий период, и Бетховен, служивший с 1784 года органистом и альтистом в придворном театре, очень быстро завоевывает себе также известность блестящего клавириста и импровизатора. К концу этого десятилетия он занимает центральное положение в музыкальной жизни своего родного города. На первых же порах самостоятельного творческого пути Бетховена неудержимо влекло к тем формам инструментальной композиции, которыми он впоследствии столь искусно пользовался. Минуя ряд ученических работ, мы укажем в первую очередь на три «посмертных» фортепианных квартета 1785 года (фортепиано, скрипка, альт и виолончель), написанных в моцартовском вкусе, особенно ценимом в тогдашнем Бонне. В последствии из них Бетховен сделал некоторые тематические заимствования для более поздних фортепианных сонат, и местами музыка квартетов свидетельствует о львиной хватке «бури и натиска». Еще большую самостоятельность в процессе постепенного созревания художественной личности Бетховена являют его струнное трио серенадного характера (шесть частей) и октет для духовых инструментов. Октет имел своим служебным назначением сопровождение торжественного придворного обеда. Бетховен придал ему веселый блестящий характер. Некоторые отдельные подробности тематики и ритмики сближают это произведение с такими значительными манифестациями его гения, как второй финал из «Фиделио». Характерно далее для композиций бонн-

ского происхождения обильное пользование вариационными приемами для разных составов, подготовлявшее Бетховена к гибкой проработке музыкальных мыслей в позднейших его сочинениях. Особняком стоят две большие, найденные лишь в 1886 году, торжественные кантаты на смерть Иосифа II и восшествия на императорский престол Леопольда II. Обе кантаты написаны на грубо льстивые верноподаннические тексты. Однако, в первой из них затронуты некоторые мотивы общественно просветительного характера (борьба с религиозным фанатизмом), что дает Бетховену повод к созданию глубоко прочувствованных речитативов и мелодических линий. Вокальная же музыка, вообще говоря, мало захватывает его в эту пору. Брожение молодых сил, сознание своего большого исполнительского мастерства увлекают его скорее в сторону тогда находившегося еще только в состоянии выработки сольного фортепианного концерта. Об этом свидетельствует уснащенный техническими трудностями фортепианный концерт Es dur, сохранившейся только в виде фортепианной партии. Другие сольные концерты для фортепиано, скрипки сохранились только частично. Известен также эскиз одной части c moll'ной симфонии, где молниеносно вспыхивает идея борьбы с судьбой, столь знаменательная для зрелого Бетховена. Дальнейший разбор юношеских произведений Бетховена—дело специального исследования.

Время протекало для юного Бетховена быстро. Через год после занятий у Неефе ему приходится замещать оперного капельмейстера, через два он занимает штатную должность придворного органиста уже при новом курфюрсте Максимилиане Франце. Прежний курфюрст, кутила и развратник, содержавший своих любовниц за счет специального налога на соль, ничего для Бетховена не сделавший, умер в 1784 году. С водворением нового курфюрста начался жесткий режим экономии и Бетховену предоставлен был нищенский оклад—пятнадцать гульденов в месяц. Эта подачка все же была «благодеянием» для Бетховена, которому при новом курсе грозило сокращение. Между тем пагубная привычка отца совершенно разорила семью Бетховена, состоявшую из матери и трех детей. Молодой композитор прирабатывал уроками, которые давал с величайшей неохотой.

Новый епископ—курфюрст был большим поклонником Моцарта, обстоятельство которое, как мы увидим, имело влияние

на дальнейшую судьбу Бетховена. Моцарт также знал его лично, но нельзя сказать, что он был высокого мнения об этом своем поклоннике. В одном из своих писем 17 ноября 1781 года он сообщает: «вчера после обеда меня вызвал эрцгерцог Максимилиан... Пока он еще не одевал поповской ризы, это был довольно остроумный и образованный человек, говорил меньше, но зато более веско. Хотел бы я, чтобы вы посмотрели на него теперь! Глупость разлита на всем его лице. Он непрерывно пищит высоким фальцетом. Шея его распухла, и весь он производит впечатление человека, поставленного задом наперед». Несмотря на такую остроумно резкую характеристику, Максимилиану Фридриху нельзя все же отказать в известном просвещенном либерализме. При нем город Бонн культурно несомненно оживился. Об этом ниже. Чувствуя себя неудовлетворенным музыкальной жизнью Бонна, Бетховен весною 1787 года предпринимает поездку в Вену к самому первоисточнику тогдашней музыкальной культуры: здесь жил Моцарт. Самое кропотливое исследование до сих пор бессильно установить, на какие средства было предпринято это путешествие. Во всяком случае, курфюрст тут не при чем. Не доказано, что он вообще серьезно интересовался молодым композитором.

Что Бетховен имел личную встречу с Моцартом и некоторое время пользовался его уроками — вне всякого сомнения. Эпитет «ученик Моцарта» сохранился за ним на всю жизнь. Так же известно, что Моцарт сначала недоверчиво отнесся к Бетховену и равнодушно прослушал какую-то сыгранную им виртуозную пьесу, но после импровизации последнего на труднейшую хроматическую, им заданную тему, пришел от него в такой восторг, что со сверкающими глазами, обращаясь к окружающим, сказал: «обратите внимание на этого юношу: о нем будет говорить весь мир». Несмотря на блестящее начало уроки у Моцарта ладились плохо. Моцарт был занят сочинением «Дон-Жуана» и при всей своей искренней симпатии к гениальному импровизатору, поражавшему его смелостью фантазии и модуляционной изобретательностью не дал Бетховену того, чего тот от него ждал; особенно огорчало молодого адепта нежелание Моцарта сыграть ему что-нибудь во время урока. Возможно, что за несколько недель своего пребывания в Вене Бетховен познакомился с композиторами и виртуозами моцартовской школы и кое-что у них позаим-

ствовал. Но вся эта поездка протекала неудачно. В начале июня, раньше, чем Бетховен успел хорошенько ознакомиться с своим учителем, его вызвала обратно в Бонн тяжелая болезнь матери, к которой он нежно был привязан. Семнадцатого июля мать Бетховена скончалась, сорока лет, от чахотки. Положение семьи близилось к катастрофе. Совершенно опустившийся отец не в состоянии был прокормить своих детей. Последние средства пропивались, и Людвиг принужден был обратиться к курфюрсту с просьбой сделать его опекуном над собственным отцом. Неторую поддержку оказывали ему скрипач Франц Рис, друг его семьи и Елена Бреунинг, детям которой—Элеоноре и Ленцу—Бетховен давал уроки музыки. С семьей Бреунинг Бетховен познакомился в 1785 году и сохранил с ней дружеские отношения до самой смерти. Особенно близок он был к Стефану Бреунингу. В кругу этой семьи, которая как-то особенно хорошо, человечески подошла к нему, молодой нелюдимый музыкант проводил часто весь день, а иногда и ночь. В 1786 году, по обычаю того времени, неизвестный художник сделал силуэты всех членов семьи, к которым причислен был и Бетховен. Этому обстоятельству мы обязаны одним из замечательнейших и важнейших изображений молодого Бетховена, запечатлевших его великолепно оформленный лоб с глубоко запавшими глазами и демократически простыми линиями носа и губ.

У Бреунингов Бетховен познакомился с доктором Ф. Вегелером, впоследствии ректором боннского университета и автором первых «биографических замечаний» о нем. Приблизительно к тому же времени, вероятно вскоре после возвращения из неудачной поездки в Вену, относится знакомство Бетховена с графом Фердинандом Вальдштейном его «первым меценатом», оказавшим скромную помощь бедствовавшей семье Бетховена и подаривший Людвигу хороший инструмент. Когда отцу Бетховена, совершенно потерявшему голос, грозило в 1789 году выселение из Бонна, как человеку без определенных занятий, Вальдштейну удалось добиться отмены этого решения и выдачи части его оклада сыну для воспитания двух его малолетних братьев—Каспара и Иоганна. Возможно, что именно благодаря ему Бетховен получил в 1792 году новую, на этот раз уже бессрочную командировку для продолжения своего образования у Гайдна в Вене. Фамилии Бреунинг, Рис, Вегелер часто встре-

чаются в переписке и среди посвящений у Бетховена. Любопытная подробность, характерная для той эпохи: в 1791 году граф Вальдштейн заказал Бетховену музыку к некоему «рыцарскому балету», но при исполнении ее в местном танцовальном собрании совершенно умолчал об авторе и таким образом просто присвоил себе чужую музыку — прием, как мы знаем из биографии Моцарта, широко практиковавшийся среди магнатов 18 столетия.

Бонн времен Бетховена был небольшой городок в 10.000 жителей. Промышленных и торговых учреждений в нем не было, вся интеллигенция города волей-неволей находилась в услужении епископа-курфюрста, бывшего центральным пунктом своего государства. Князь церкви, происходивший из королевской семьи, сосредоточивал в своих руках всю полноту власти и контроля над всей культурной жизнью города. Несмотря на такую зависимость от довольно тупого курфюрста, столь нелестно аттестованного Моцартом, Бонн считался «убежищем наук». Правда, как все государи австрийской короны, курфюрст опирался исключительно на высшие классы тогдашнего общества. Жизнь носила отпечаток феодально-бюрократического уклада, напоминая столичную Вену. Близость к беспокойной Франции, географическое положение города на величайшей немецкой реке, Рейне, все же проветривали его застойную атмосферу. В 1785 году Максом Францем с пышными светскими и духовными церемониями открыт был на месте более ранней «высшей школы» университет с четырьмя факультетами: богословским, юридическим, медицинским и философским. Университет взят был под особо бдительный надзор папской курии, и в течение короткого времени часть изданных его профессорами работ попала в список запрещенных книг. Один из профессоров, друг молодого Бетховена, Евлогий Шнейдер, преподававший теорию изящных искусств, автор горячей оды на взятие Бастилии, в конце 80-тых годов был уволен за распространение опасных лжеучений, эмигрировал во Францию и погиб там во время революции. Дело доходило как в Бонне, так и близлежащем Кельне, до студенческих беспорядков, что явствует из декрета курфюрста 1789 года, согласно которому всем студентам, выпускаемым в этом году в виду их неблагонадежности, запрещалось занимать какие то ни было церковные или светские должности, мероприятие, напоминающее дореволюционную Россию.

Кое-что делалось и для общественного просвещения близких двору кругов. Так в 1789 году была открыта публичная читальня, за несколько лет до этого ботанический сад и т. д. У нас, к сожалению, нет хорошего описания боннской общественности за этот период. Независимый демократ путешественник по Рейну, Форстер, о котором мы упоминали выше, и который мог бы дать очень важные для нашего изложения сведения, ограничивается в своей книге «Описание нижнего Рейна в 1790 году» лишь краткими заметками о Бонне. Внимание Форстера привлек исключительно естественно-научный музей и общественная библиотека: «я не могу не упомянуть в нескольких словах о естественно-научном кабинете в Бонне... Находящаяся при этом кабинете библиотека занимает три комнаты. В богатоукрашенных золотом шкапах хранятся в большом количестве сочинения, достойные такой рамы. Я заметил лучших писателей нашей нации по каждой отрасли литературы, собранных без всяких предрассудков. Из библиотеки мы перешли в физический кабинет, где наше внимание обратили на себя электризационная машина, большое металлическое собирательное зеркало и внушительных размеров магнит...» Как известно, Бетховен всегда проявлял живой интерес ко всяким открытиям в области естественных наук. Возможно, что замечательный для своего времени боннский музей дал первый толчок его любознательности в этом направлении.

14 мая 1789 года, как это теперь окончательно выяснено, Бетховен, по настоянию Неефе, записался студентом боннского университета по философскому факультету. Здесь он, по всей вероятности, ознакомился с философией Канта, оставившей неизгладимые следы на всем его мировоззрении. Вероятно в Бонн проник также и Руссо. Во всяком случае, какое-то знакомство с вершинами тогдашней философии Бетховен вынес в эти юношеские годы. Повидимому, он также много читал по немецкой литературе изящной и еще больше, повидимому, античных классиков — Платона, Плутарха, Гомера, которого он особенно любил, Горация, Овидия, из немецких классиков — Клопштока, Шиллера, Гете и других современных поэтов, даже второстепенных, в которых он был очень осведомлен и знал их лучше, чем кто-либо из его собратий музыкантов. В более зрелом возрасте Бетховен особенно увлекался Шекспиром. В этом отношении он был сыном своей эпохи, в которой любовь к поэзии

была гораздо более распространена, чем в другое время. В более зрелом возрасте Бетховен все глубже уходил в античную поэзию, стараясь у Плутарха, Квинтилиана найти ответы на волнующие его вопросы этического и художественно-философского характера.

Тем временем политический горизонт в западной Германии стал насыщаться электрическими разрядами, источник которых был по ту сторону Рейна, в Париже. В люненбургском округе была подана памятная записка с требованием отмены всех привиллегий, появился ряд брошюр-памфлетов против ненавистного дворянства, нашедший большое распространение в Бонне; юношеские произведения Шиллера, в которых заключалось немало революционной энергии, волновали молодежь, в том числе и Бетховена. Сохранилось лишь глухое упоминание о том, что в начале 90-тых годов последний был «яростным республиканцем». Никаких писем Бетховена, хотя бы намеками говорящих о его политических взглядах той поры, к сожалению, до нас не дошло. Единственное очень примечательное письмо его на эту тему относится к несколько более позднему времени. Близился момент полного разгрома власти курфюрста революционными французскими войсками, «и совершенно открыто, со стихийной силой революционные тенденции стали сказываться на Рейне», по свидетельству одного из бытописателей этого времени.

Но пока во Франции развертывались мировые события, в Бонне, несмотря на грозную опасность, жилось беззаботно, и как раз в знаменательный 1789 год был открыт новый оперный театр с большим, хорошо обставленным оркестром. В этом оркестре Бетховен участвовал в качестве альтиста. Репертуар театра состоял из французских, итальянских и немецких опер, и давал возможность молодому гению ознакомиться с лучшими образцами тогдашней оперной литературы. Чрезвычайно важно установить, что в музыкальный кругозор Бетховена входили и любимые в эпоху Французской Революции произведения Мегюля, Гретри, Госсека, а также бытовая опера Монсиньи, Далейрака и др. В настоящее время, путем довольно кропотливых сопоставлений, можно считать вполне установленным, что помимо итальянских влияний Бетховен сблизился с приемами французской инструментовки и мелодики. Знал ли он что-нибудь о грандиозных музыкальных гимнах и торжественных представлениях Великой Французской Революции? Была ли ему

известна революционная народная песнь этой эпохи? Скудость документального материала заставляет нас ограничиваться одними лишь догадками. Но замечательно, что первая мысль Бетховена о создании гимна на текст Шиллеровской оды «К радости», прообраз финала Девятой, где он делает заключительный вывод из массовой всечеловеческой музыки Эпохи Великой Французской Революции, относится еще к боннскому периоду.

В музыкальной биографии Бетховена следует отметить раньше всего рост его славы пианиста. К 1790 году он считался бесспорно лучшим пианистом в Бонне и блестящим импровизатором. Свою способность к импровизациям сам Бетховен ценил особенно высоко и предпочитал не связывать себя во время публичных выступлений заранее обдуманной программой. Моцарт, как мы видели выше, восторженно отозвался по поводу импровизационного таланта семнадцатилетнего юноши. Эти «фантазии» носили, то свободный попуриобразный характер, то укладывались в рамки сонатного аллегро, или заключительного рондо, и часто достаточно было нескольких незначительных звуков, чтобы Бетховен создавал из них законченное художественное произведение. «Фантазии Бетховена», говорил Рис, «были самыми замечательными, что можно было слышать, особенно, если он был хорошо настроен или чем-либо возбужден. Из артистов, которых я слышал, никто не достигал хотя бы отдаленно высоты, доступной в этой области исполнения Бетховену. Богатство идей, владевших им, увлечение, с которым он играл, разнообразные приемы исполнения, трудности, им самим изобретаемые, были беспредельны». Инструмент, которым пользовался для своих импровизаций Бетховен, был изобретенное в начале 18 века фортепиано. Пианизм в эту эпоху господствовал в концертной жизни, сосредоточивая на себе главное общественное внимание, но самый звук инструмента был еще очень слаб и непригоден для бурных импровизаций Бетховена. Последний вел непрерывную борьбу за качество фортепиано, на которых он играл, часто побуждая фортепианных фабрикантов к различного рода улучшениям. К последним месяцам пребывания Бетховена в Бонне относятся следующие, очень ценные для нас воспоминания о пианисте Бетховене некоего Юнкера, помещенные в «Музыкальной корреспонденции немецкого

Филармонического Общества» за 1791 г.: «я слышал еще величайшего исполнителя на фортепиано славного милого Бетховена, несколько вещей которого, написанных им еще на одиннадцатом году жизни в 1783 году (три сонаты Е. Б.). Он не выступал в публичных концертах, так как его вероятно не удовлетворял инструмент... Но мне удалось, к величайшему моему удовольствию, услышать его импровизацию, и я даже был приглашен дать ему тему для вариаций. Мне кажется, что можно в точности судить о виртуозных данных этого с е р д е ч н о г о, м я г к о н а с т р о е н н о г о человека по почти неисчерпаемому богатству его игры, по совершенно своеобразному способу выражения и совершенства с каким он играет. Я право не знаю, чего ему не достает для великого художника. Я слышал игру Фоглера (одного из наиболее прославленных пианистов того времени Е. Б.) целыми часами и поражался его чрезвычайным искусством. Но Бетховен, кроме техники исполнения, гораздо значительнее и выразительнее, играет больше для сердца, одинаково хорошо, как адажио, так и аллегро... Но он скромен, без всяких претензий. Он сам признавался мне, что во время путешествий, сделанных им с разрешением курфюрста, он у лучших и известнейших пианистов своего времени не находил того, что считал себя в праве от них ждать. Его игра так сильно отличается от обыкновенной манеры обращения с фортепиано, что кажется он открывает совершенно новые пути для достижения той цели, которую сейчас достиг». Любопытна небанальная характеристика Б.—человека «сердечного, мягко настроенного». В качестве придворного пианиста он сочинил в Бонне значительно больше фортепианных вещей, особенно концертов, чем это известно по преданиям.

Большим музыкальным событием этих лет было двукратное посещение Бонна великим Иосифом Гайдном. Гайдн и его импрессарио Иоган Петер Саломон (последний был уроженцем Бонна) посетили этот город на пути в Лондон, куда приглашен был на ряд концертов Гайдн и при возвращении его оттуда в Вену. Имеются точные сведения о том, что при вторичном посещении Гайдном Бонна в июле 1792 года, за несколько месяцев до от'езда Бетховена в Вену, ему представлена была Бетховеном на рассмотрение кантата, «на которую Гайдн обратил особое внимание, поощряя автора к дальнейшему усовершенствованию в искусстве композиции». По всей вероятности

тогда же были начаты переговоры относительно систематических занятий молодого Бетховена у Гайдна и подготовлен был, таким образом, знаменательнейший шаг его жизни—переезд в Вену. Сам Бетховен, повидимому, уже хорошо был знаком с произведениями Гайдна, о чем свидетельствуют следы гайдновских влияний в первых его фортепианных произведениях. Личное сближение с шестидесятилетним мастером подчеркнуло в его сознании ненужность дальнейшего пребывания в маленьком городке и необходимость приобщения к большой музыкальной культуре города, где тогда еще жили величайшие представители его искусства. Решение было принято. Бетховен покидал свой родной город уже самостоятельным и зрелым художником, во многом владевшим техникой тогдашнего камерного письма, с твердо осознанной целью жизни. Благодаря хлопотам графа Вальдштейна ему было выдано пособие от боннского курфюрста. На прощание Вальдштейном были записаны Бетховену в альбом следующие строки, весьма показательные для оценки самого Бетховена, так и текущего исторического момента: «Дорогой Бетховен, вы уезжаете в Вену во исполнение давно лелеянных желаний. Гений Моцарта еще скорбит о смерти своего питомца. Он нашел убежище у неисчерпаемого Гайдна, но не получил достаточного применения. Он жаждет через Гайдна соединиться еще с чьим-либо творчеством. Неустанным трудом вы получите моцартов дух из рук Гайдна. Ваш истинный друг Вальдштейн. Бонн 29 октября 1792 года». Эти сентиментальные патетические слова оказались, однакож, верным предуказанием дальнейшего развития венской классической школы. Бетховен выехал из Бонна 2 ноября 1792 года. Его учитель Нееfe оповестил об этом событии немецкий музыкальный мир при посредстве «Берлинской Музыкальной Газеты». Путь в Вену шел через занятые войсками местности у западной границы, и не без риска Бетховен проехал через расположение войск немецкой коалиции, отступавших после неудачного похода на революционную Францию. Среди этих войск находился Гете, свидетель битвы при Вальми, относительно которой он заявил, что считает ее величайшим актом истории. Выразитель идей Великой Французской Революции в музыке уходил от театра революционных событий, чтобы отдаться поискам языка звуков, способного выразить мировое напряжение этих идей. События в Бонне развертывались довольно быстро. Почти одновременно

с от'ездом Бетховена в Вену владения курфюрста были заняты революционными войсками генерала Кюстена, и Максимилиан Франц со всей светской и духовной знатью бежал позорно из Бонна. 17 марта 1793 года открылся рейнский национальный Конвент под председательством гражданина французской республики Форстера, «Виды нижнего Рейна» которого мы неоднократно цитировали. Епископская власть была сломлена навсегда, и некогда грозный Максимилиан Франц закончил свою жизнь безвестным изгнанником в Вене, где засияло солнце мировой славы другого выходца из Бонна Людвига ван-Бетховена.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Когда Бетховен 10 ноября 1792 года прибыл в Вену, он едва ли предчувствовал, что на целых 34 года, до конца своих дней, окажется связанным с этим городом. Временно он считался на службе боннского курфюрста и до конца 1794 года получал небольшие суммы от своего суверена. Через несколько недель после от'езда из Бонна умер отец Людвига, оставив на его попечении двух сыновей, и ранее требовавших его постоянной поддержки. Поэтому было в высшей степени неблагоразумным отказываться от постоянной должности при боннском дворе, но история распорядилась иначе. В начале 1794 года генерал республиканской Франции, Пишегрю, занявший вторично, после Кюстена, Бонн окончательно ликвидировал курфюрста-епископа, пытавшегося в промежутке между двумя французскими оккупациями вновь восстановить свою власть. На первых порах Бетховен чувствовал себя совсем неудовлетворенным новой обстановкой, обманутым в своих ожиданиях. Для провинциала, не имевшего пока, кроме Неефе, серьезных учителей, (а кто такой был Неефе при всех своих достоинствах мы знаем из предыдущего изложения) Вена рисовалась чем-то вроде последней музыкальной инстанции, где можно было не только изучить все подробности музыкального мастерства, но и самому развернуться во всю ширину своих творческих сил. Так впоследствии великий реформатор музыкальной драмы, Рихард Вагнер мечтал о Париже. Но Вена общественно представляла собою тот же Бонн, только в большем масштабе. Моцарт, перед которым Бетховен благоговел, к которому он стремился всеми своими помыслами, умер в 1791 году. Занятия с Гайдном нача-

лись, вероятно, немедленно после его приезда, но не привели к желательным результатам. Шестидесятилетний Гайдн, бывший тогда на вершине своей славы, мало интересовался преподаванием и несколько формально отнесся к своему ученику. Старый мастер предпочитал медленный, но верный путь систематического изучения музыкальной грамматики, тем паче, что знания Бетховена по достоверному свидетельству его первого биографа Шиндлера «к началу занятий с Гайдном не выходили за пределы генерал-баса». К тому же Гайдн готовился к новым путешествиям в Лондон и не очень внимательно относился к своим педагогическим обязанностям. Когда Бетховен заметил, что его учитель пропускает в его задачах элементарные ошибки, он обратился к другим видным учителям с просьбой дополнительно просматривать его работы. Об этом постороннем контроле занятий с Бетховеном Гайдн никогда не узнал. Когда же в 1794 году Гайдн вторично отправился в Англию, он сам рекомендовал ему авторитетного Георга Альбрехтсбергера, ученейшего из венских теоретиков, преподававшего ему, на предмет тщательного изучения, контрапункт. Занятия с Сальери завершили теоретическое образование Бетховена, но никто из учителей Бетховена, повидимому, не разгадал своеобразных черт его гения. Для Гайдна, вначале заинтересовавшегося ранними композиционными пробами пера Бетховена, последний все же казался необузданным фантастом, «атеистом», а это в глазах набожнейшего Гайдна было огромным нравственным дефектом. Альбрехтсбергер весьма нелестно отзывался о нем, а Сальери при всех добрых своих отношениях весьма критически относился к мелодической изобретательности Бетховена. Все трое согласны были с словами Альбрехтсбергера, что Бетховен «экзальтированный» (в переводе на русский язык—распущенный) «музыкальный свободолюбец». Таким образом планомерности в музыкальных занятиях Бетховену ни в Бонне, ни после переезда в Вену достичь не удалось.

Способствовал ли венский быт, венская общественность быстрому самостоятельному росту творческих сил молодого гения? Вена конца 18 столетия была городом политической реакции. Не располагая многочисленным и независимым «третьим» сословием, она в политическом отношении значительно отстала от передовых европейских центров. Некоторые либеральные начинания «сверху» к концу 80-х годов кончились полным кра-

хом. Лозунги французской просветительной философии не прошли бесследно и для венцев, но не имея возможности свободно высказываться по важнейшим вопросам политики, верхи венской буржуазии — профессура, служилая интеллигенция—увлекались отвлеченными вопросами морали и эстетики, и, поскольку страна не была еще разорена войнами, жизнь носила южный отпечаток: вино, танцы и мелодически доступная музыка играли большую роль. Правительство искусно умело пользоваться этими отвлекающими моментами, поддерживая таким образом смесь демагогии и абсолютной кастовой замкнутости, типичную для высшей аристократии, на которую монархия опиралась. В городе господствовал строгий полицейский режим: чувствовались грозные симптомы растущего недовольства и ненависти к господствующей феодальной знати. Тяжесть австрийского полицейского режима, ничем не уступавшего николаевскому в России. Бетховену не раз пришлось испытать на себе.

После кончины Бетховена среди оставленных им книг была найдена очень интересная брошюра немецкого писателя Зеуме «Прогулка в Сиракузы». Книга эта вышла в 1803 году, немедленно запрещена была немецкой полицией, как вредная для общественного порядка. Зеуме человек сильной воли импонировал Бетховену, и в его библиотеке находилось еще также нелегальное собрание апокрифов того же автора. Вот как описывает Зеуме свой приезд в Вену и приемы полицейских ищеек: «во время рождественских празднеств мы прибыли в Вену. У входа в город мы были немедленно задержаны соответствующими властями и препровождены для выяснения личности другой инстанцией. Нас приняли за еврейских торговцев, пытающихся провезти контрабандой бриллианты и брабантские кружева. Вся моя сумка была выпотрошена, чистое и грязное белье было разбросано, внимательно осмотрен Гомер и выброшен Теокрит. Весь я был обыскан до священных частей моего тела. Все в очень любезной форме. Мои письма были забраны и с меня еще потребовали золотой дукат штрафа за то, что я преступил закон «не имей при себе запечатанных писем», о чем я, конечно, и не догадывался... О публичных делах в Вене не разговаривают, и ты можешь месяцами бывать в публичных местах, не услышав ни одного слова о политике. Здесь заботятся со всей традиционной строгостью о благонадежности, как в церкви, так и в государстве. Повсюду господствует благого-

вейная тишина. В кофейнях молчат, точно во время мессы, когда боишься вздохнуть. Так как я привык говорить, если не громко, то и не шопотом, меня несколько раз знакомые предупреждали дружески, дабы оберечь меня от излишнего внимания других незнакомых лиц... В столице курсируют только плохие бумажные деньги. Это — старое средство, действительное лишь до того момента, когда исчерпается терпение населения. Казначейские билеты — еще самое невинное средство скрывать свою бедность для поддержания кредита».

Что Бетховен отнюдь не был слеп и глух к политическим событиям своего времени свидетельствуют как многочисленные его замечания о венских общественных делах, так и следующее замечательное место из письма 2 августа (вероятно) 1794 года, до сих пор не обратившее на себя внимание исследователей его биографии. Письмо это адресовано издателю Николаю Зимроку. В нем говорится, между прочим, о намерении Бетховена уехать обратно в Бонн: «здесь дела жаркие, венцы опасаются, что скоро у них не будет мороженого. Зима была недостаточно холодной и льда мало. Здесь арестовано много людей большого общественного значения. Говорят, что должно было вспыхнуть революционное восстание—я этому, впрочем, плохо верю, пока у австрийцев есть запасы пива и колбасок, они не бунтуют. Говорят, что в предместиях ворота приказано запирать в десять часов вечера. Солдаты расхаживают с заряженными ружьями. Говорить громко не полагается, иначе можно попасть на казенную квартиру». Весь тон письма, осведомленность Бетховена об общественных настроениях, его резкая ирония по адресу благодушия венского обывателя и нетерпеливое ожидание революции—все это обрисовывает ярко политическую заинтересованность Бетховена и указывает на возможную его связь с революционными деятелями столицы. В том же письме он с негодованием отвергает эпитет «кавалер», находя его позорным в наш демократический век» (великолепный образчик политической прямолинейности молодого Бетховена). К сожалению, крайне скудные данные остальной переписки Бетховена пока не представляют возможности глубже осветить этот момент в его биографии.

Каковы же были музыкальные перспективы для молодого музыканта? Вену конца 18 века принято изображать какой-то «страной обетованной» тогдашних музыкантов. Это — одна из легенд, при внимательном общественно-историческом анализе, отнюдь себя неоправдывающих. Германия 18 века, бывшая во многих отношениях культурной провинцией, в области музыки действительно играла руководящую роль. Моцарт, Гайдн—ближайшие предшественники Бетховена в инструментальной музыке были тесно связаны всей своей деятельностью с Веной. Но сколь ни велик ореол венской школы — не забудем и того, что Моцарт скончался в нищете, вследствие равнодушия к нему венской публики, слава Гайдна тоже упрочилась после его поездок в Англию, а такой типичный выразитель «венского духа» в музыке, как Шуберт, умер в безвестности. Нет спору, что в Вене времен Бетховена очень любили музыку, как ее любят там еще и поныне. Огромная жажда музыкальных впечатлений об'ясняется отчасти тем, что в Вену вливались широкой струей итальянская музыка, национальные славянские мелодии, венгерские народные мотивы, оглашавшие улицы города. «Из всех окон», сообщает один восторженный бытописатель тогдашней Вены «несется музыка. Во всех дворах—музыка; в каждой таверне—музыка». Но при таком широком потреблении музыки вкусы венцев совсем не отличались разборчивостью: Моцарт в свое время был признан слишком ученым; той же судьбы не избежал впоследствии и Бетховен. Широкой популярностью пользовались разные «фабриканты сахарной водицы» или «композиторы его апостольского величества римского императора», как любил выражаться Бетховен. В опере господствовали итальянцы — картина типичная для неограниченной монархии, стремящейся пышными зрелищами поддержать свой престиж. Не будь Бетховен таким блестящим виртуозом, ему долго пришлось бы ждать своего признания в столице «музыкальнейшего из государств».

В бетховенской Вене успех виртуоза зависел исключительно от покровительства «высокого дворянства». Австрийская аристократия, состоявшая из землевладельцев с огромнейшими почти фантастическими доходами, образовала своего рода «государство в государстве», отделенное от остального мира глухой стеной. Внешний блеск, возможность тратить бешеные деньги прикрывала пустоту и нравственное одичание этой касты. Музыкой

интересовались в этом кругу не меньше... чем любовными делами и всяческим иным прожиганием жизни. Но интерес этот был скорее всего спортивного характера. Нигде в мире не были развиты всяческие, нарочно устраиваемые состязания между виртуозами, и Бетховену не раз приходилось вступать в соревнование с музыкальными ничтожествами, обладавшими беглостью пальцев. Считалось признаком хорошего тона после ужина устраивать роскошный любительский спектакль, а затем, уже на заре, щегольнуть и собственным квартетом или игрой приглашенного виртуоза. Последние трактовались чуть выше камерлакеев. Не забудем, что Моцарт долгое время был на положении привиллегированного слуги у провинциального духовного князя, Гайдн носил придворную ливрею венгерского магната. Экономные люди старались нанимать прислугу, которая заодно умела бы играть на музыкальных инструментах. Так в 1789 году в «Венской газете» было помещено следующее об'явление: «господа ищут лакея, хорошо играющего на скрипке и умеющего аккомпанировать трудные фортепианные сонаты», то-есть по современной терминологии человека, окончившего, по крайней мере, музыкальный техникум.

Круг высшей аристократии был невелик, и проникнуть туда могла только родовитая знать. Один из покровителей Бетховена, просвещенный граф Фриз, не считался достойным такой чести, так как графское достоинство было приобретено только его отцом. Вследствие этого представители света постоянно общались друг с другом, задавая беспрерывные пиры, как раз в те годы, когда политически униженная Австрия находилась накануне финансового банкротства. Каждый из таких аристократов тратил не меньше двух сот, трех сот тысяч рублей в год. Меценат Бетховена, князь Николай Эстергази появлялся на улице не иначе, чем в сопровождении целой фантастически наряженной лейб-гвардии, в костюме обшитом сплошь жемчугом и на лошади, украшенной бриллиантовым чепраком. При таких бешеных тратах небольшие суммы, израсходованные на оплату виртуоза и композитора Бетховена нельзя считать проявлением какой - то особой приверженности к серьезной музыке, тем паче, что наряду с этим мелкие, но внешне блестящие виртуозы составляли себе большие состояния.

К верхам феодального общества принадлежали семьи Лихновских, Кинских, Лобковиц (его Бетховен весьма непочтительно

назвал «осел - Лобковиц») и русский посланник при венском дворе князь Андрей Петрович Разумовский. Последний в свою очередь был женат на княгине Лихновской. Лихновский и Разумовский содержали собственные квартеты и были людьми повидимому близкими серьезной музыкальной культуре. Частые музыкальные вечера в этих домах вызывали всегдашнюю потребность в новой музыке, а отсюда и необходимость специальных поставщиков ее в лице особых композиторов. В результате мы наблюдаем необычайную плодовитость венских авторов конца 18 века в области камерной музыки. У Лихновского по пятницам утром устраивались камерные концерты, на которые допускались и представители городской интеллигенции. Помимо этих концертов в княжеских домах выступать публично приходилось сравнительно редко. Платной публики еще не было, не было и подходящих концертных зал, и единственные пригодные для устройства концертов помещения находились в ведении придворного ведомства и могли быть использованы с разрешением последнего.

Каким образом Бетховен получил доступ в аристократические салоны неизвестно. Во всяком случае на первых порах он всячески старался приобрести внешний лоск, нужный для успеха в этом кругу. В записях Бетховена мы встречаем рядом с расходами на кофе, шоколад и несколькими грошами, которыми он оплачивал уроки у Гайдна, и траты на помаду, пудру, танцмейстера, преподававшего ему хорошие манеры. Гордый художник, не желавший впоследствии подчиняться никаким условностям, пока отступил на задний план. В удивительно короткий срок Бетховен упрочил за собой славу лучшего из венских пианистов, несмотря на то, что его сочный сильный тон шел вразрез с модной тогда легкой «галантной» игрой. Исторически он ближе всего подходил к планизму школы Муцио Клементи. Конкуренты и различного рода спецы не раз старались дискретировать «жесткую манеру бетховенской игры, злоупотреблением педалью и грубость фразировки». Тем не менее, в программе первого публичного выступления Бетховена 29 марта 1795 года он именуется «маэстро», эпитет которого не очень-то легко было добиться в Вене, переполненной виртуозами, ревниво оберегавшими свое положение. На этом вечере Бетховен исполнял свой только что законченный B-dur-ный концерт. Через несколько дней в «Венской Газете»

появилась рецензия, констатировавшая большой успех, как самого пианиста, так и его произведения у публики. Этот неожиданный успех был, собственно говоря, несколько странным, если принять во внимание, что натурализм и волевая выразительность его игры находилась в полном контрасте с гладкой, элегантной манерой многочисленных в Вене представителей моцартовской школы. Но известную роль в этом успехе играло своеобразие художественной личности Бетховена и то обстоятельство, что он был приезжим—свежим явлением в этом перенасыщенном, по выражению Моцарта, фортепианном раю. Публичные выступления Бетховена следовали быстро друг за другом. 31 марта через два дня после первого концерта Бетховен вновь играет в том же Бургтеатре, на концерте в пользу вдовы Моцарта d-moll-ный концерт последнего—редкий случай исполнения им чужих композиций. Наконец, 18 декабря 1795 года он вновь играет в малом придворном бальном зале на «академии», данной Иосифом Гайдном—обстоятельство очень показательное для того, как интересовалась им венская публика, если сам Иосиф Гайдн счел нужным пригласить его для участия в своем концерте!

За первые годы пребывания в Вене главным источником популярности и доходов для Бетховена были всеже не концерты, а преподавательская деятельность. Любовь к музыке и стремление получить музыкальное образование была распространена во всех слоях венского общества. Такое упоение музыкой об'яснялось отчасти причинами политического характера. Строжайшее гонение на свободное слово, невозможность высказаться хотя бы в легальных литературных формах обращали скрытую общественную энергию к музыке, наиболее свободному из искусств. Концерты устраивались не только во дворцах аристократических семейств, но и в буржуазных домах знакомых Бетховену: у Мальфати, Пасквалати, Брентано, профессора Франка, Каролины Пихлер, собиравшей представителей австрийской литературы. Потребность в музыкальных санкциях, свойственная аристократии здесь смягчалась и выливаясь в какую-то действительно трогательную преданность музыке. Кто обладал, хотя бы небольшими свободными средствами, старался дать своим детям хорошее музыкальное образование.

Инструментами особенно распространенными в домашнем быту были фортепиано и скрипка. Но дилетанты играли охотно

и на виолончели и контрабасе, а также и на деревянных духовых, особенно на кларнете. Лучшие из венских музыкантов много энергии уделяли и преподаванию. Моцарт и Гайдн, особенно первый, подготовили целое поколение виртуозов-пианистов. Учениками Бетховена были по большей части дилетанты графиня Джульета Гюкарди, графиня Тереза Брунсвик, баронесса Доротея Эртман, эрцгерцог Рудольф и другие имена, встречающиеся среди бетховенских посвящений. Профессиональным виртуозом из его учеников сделался один только Фердинанд Рис—сын боннского друга семьи. Рис в июле 1804 года исполнил по рукописи C-moll-ный фортепианный концерт к полному удовольствию своего учителя. Рис сохранил для потомства и описание особых приемов игры Бетховена. Он был первым мастером игры «легато» без педали и удивительным художником в умении пользоваться высокими и низкими фортепианными регистрами. Играл он исключительно самого себя.

Бодрое самочувствие и вера в будущее сказываются и в первых произведениях Бетховена, опубликованных им в Вене в 1795 году. Бетховен аннулировал свои более ранние вещи, пометив первой публикацию трех фортепианных трио. Первый из них вероятно уже был написан в Бонне. Возможно, что эти вещи уже были известны задолго до опубликования в Вене. При тщательности и изящности фактуры этих трио они сразу показали необычайную смелость и логичность мотивной разработки и особенно в медленных частях содержат черты большой зрелости, даже мудрости письма. Введением скерцо Бетховен предваряет здесь свои позднейшие симфонические построения. Трио эти были посвящены Гайдну, который, однако ж, опасливо относился к модуляционным «выпадам» третьего трио и советовал задержать его опубликование. Последнее было сделано по подписке, и в общем разошлось свыше двухсот экземпляров. Успех хороший для того времени. Творческий захват его быстро расширяется: за трио в ближайшие годы до 1797 года следуют сонаты ор. 2 и 7, и ряд других фортепианных композиций, вокальная музыка, в том числе и знаменитая «Аделаида», сонаты для фортепиано и виолончели и обильное количество фортепианных вариаций на всевозможные темы, в том числе и русские танцы и т. д., и опубликованные несколько позднее, секстет, квинтет для состава духовых. Первые сонаты встречаются, однакож, недружелюбно сторонниками старой благопо-

лучно блестящей игры: трудно было свыкнуться с фортепиано, как прямым выразителем творческой личности, понять, что совершается известный переворот, конечная цель которого пожертвовать виртуозом ради творца. Гигант среди венских пианистов, сочинявший эти сонаты для собственных выступлений, преодолевает сильное в начале его деятельности стремление к постановке и разрешению чисто технических исполнительских проблем. В медленных частях, написанных в эту солнечную пору его жизни нет еще нарастания скорби, сумрачности, мрака, при всем разнообразии душевных эмоций, вложенных в эти части.

В феврале 1796 года Бетховен, никогда не делавший больших путешествий, посещает Прагу, Дрезден и Берлин. Незадолго до этого он в Нюрнберге встречается с боннскими друзьями Кристофом и Стефаном Бреунингом. Все трое не имеют паспортов и задерживаются в Линце на австрийской почве полицией. Бетховен произносит радикальные зажигательные речи, навлекает на себя особое подозрение властей... Еще до этого в 1795 году он делает предложение знакомой ему по Бонну певице Вильман. Последняя отвечает отказом, так как «черный спаньол» с полнокровным, изрытым следами оспы лицом, к тому же еще «полусумасшедший» юноша для нее мало привлекателен. Бетховен, как Моцарт и Гайдн, считавший брак высшим жизненным счастьем и в нем искавший примирения с жизнью, никогда этого счастья не удостоился.

Все воспоминания о Бетховене, относящиеся к концу 90 годов, рисуют главным образом виртуоза—импровизатора. К своим соперникам он относился довольно пренебрежительно. «Некоторые из пианистов мои смертельные враги», говаривал он сам. Виртуозные состязания носили тогда прямо ожесточенный характер. Весь накопленный 18 веком опыт изящного законченного фортепианного орнамента, им побивался им на голову. Поражаемые соперники видели в нем не больше не меньше, чем... сатану. Приводим следующее интересное место из воспоминаний Карла Черни о состязании Бетховена с пианистом Геленике: «я еще отчетливо помню день, когда Геленик сообщил моему отцу, что он приглашен на вечерний концерт, где ему предстоит сразиться с приезжим пианистом. «С ним-то мы справимся легко», заметил Геленик. На следующий день отец мой спросил Геленика, как сошло состязание? «О», ответил Геленик совершенно удрученный, «вчерашний день я буду

помнить долго. В этом молодом человеке сидит сам сатана Мне в жизни не пришлось слушать такой игры. Он импровизовал на заданную мною тему, как сам Моцарт не импровизовал. Затем он играл собственные композиции очень странные и грандиозные, извлекая из фортепиано трудности и эффекты, о которых мы можем только мечтать». Та же судьба и постигла самого популярного из венских пианистов Вельфля. Неуклюжий, небрежно одетый, то черезчур веселый, то мрачный Бетховен сразу покончил с галантной лощеностью эпохи париков, как опаленные дымом солдаты французской революции с аристократией старого порядка. Побежденные платили ему скрытой или явной ненавистью. Композиторы современники сухо ждали его дальнейших экстравагантностей.

7 июля 1798 года «Венская Газета» об'явила о предварительной подписке на три новые фортепианные сонаты Бетховена. Эти сонаты 10 опуса, подготовительные наброски которых содержат мир идей, то почерпнутых из боннских запасов, то забегающих далеко вперед (несколько тактов гимна «К радости»). В этих новых сонатах больше беспокойства, больше напряжения мыслей, отказа от исторического наследства, эксперементирования в области формы. Рядом с легкостью быстрых частей напряженность душевного смятения, кризиса (знаменитое «ларго» 7-й сонаты—одно из прекраснейших у Бетховена). Импровизатор, направляемый полетом эмоционально возбужденной фантазии, расшатывает стройный организм традиционной сонаты. Вместе с фортепианными сонатами возникают трио для фортепиано, кларнета и виолончели, пронизанное уютом италовенской камерной музыки, ор. 12, первые скрипичные сонаты, занимающие среднее место между Моцартом и Шубертом, и три струнных три о (подготовительный материал для будущих квартетов) все это написано за двухлетний промежуток между 1798 и 1800 годом! Мы подходим вплотную к знаменательной в жизни Бетховена грани двух столетий. Последним приветом старому веку являются вышедшие 21 декабря 1799 года две фортепианные сонаты ор. 14, отделенные от предыдущей группы страстной «патетической» сонатой. В стихийной «патетической» Бетховен излил свою потребность в трагической фразе, в большом жесте барокко, в нервно повышенной дикции. Эта соната, так глубоко поразившая современников, являет собою полный контраст с приветливой грацией ее соседнего опуса. Восемнадцатое сто-

летие в творчестве Бетховена заканчивается данью оптимизму века.

Музыкальный критик руководящей «Лейпцигской Музыкальной газеты» дал следующий характерный отзыв о первых сонатах Бетховена до опуса 10 включительно... «Нет сомнения в том, что господин Бетховен идет своим собственным путем. Но что это за извилистый неуверенный путь! Ученость, ученость и опять ученость! Никакой природы, ни намека на пение. В сущности, если смотреть внимательней, то налицо лишь ученые приемы, без хорошего метода. Оригинальность—возбуждающая мало интереса! Искание редких модуляций, отвращение к обыкновенным соединениям, нагромождение трудностей на трудности так, что можно потерять всяческое терпение и удовольствие от игры. Некий другой рецензент сказал почти то же самое, и мы должны подтвердить полностью его мнение».

Весна 1800 года принесла с собою важное событие в жизни Бетховена, его первое выступление в концерте для «собственной выгоды». Программа этого концерта дословно была следующая: 1) «большая симфония» покойного капельмейстера Моцарта,— 2) ария из «Сотворения мира» княжеского капельмейстера господина Гайдена, 3) большой концерт на пианофорте, сыгранный и сочиненный господином Людвигом ван Бетховеном, 4) посвященный всеподданейше ее величеству императрице сочиненный господином Людвигом ван Бетховеном септет на четырех струнных и трех духовых инструментах, 5) дуэт из Гайденовского «Сотворения», 6) господин Людвиг ван Бетховен будет фантазировать на пианофорте; 7) новая большая симфония для полного оркестра, сочиненная господином Людвигом ван Бетховеном». Мы приводим целиком этот ценный культурно-исторический документ в доказательство, что Бетховен считал необходимым выступить, в программе ближайшим соседом Моцарта и Гайдна, сам таким образом подтверждая свою непосредственную художественную близость к ним, и, во вторых, как свидетельство необычайной емкости музыкального восприятия тогдашнего слушателя (две симфонии плюс фортепианный концерт, свободная импровизация и несколько больших вокальных номеров!)

Была ли музыка трех новых композиций Бетховена — его первой симфонии, септета и фортепианного, вероятно C dur'-ного концерта—новой гранью в его творчестве? С Бетховеном

в музыкальность Вены вступал человек необычайной силы воли, о котором Гете метко сказал: «более сконцентрованного, энергичного, непосредственного художника я никогда не видал». C dur'ная симфония была первым крупным шагом Бетховена к вершинам симфонизма. Мы говорим „первым крупным шагом", ибо теперь нет сомнения в том, что уже раньше в Бонне, а может и в первые годы пребывания в Вене, он вступил на путь симфонического творчества. Мы познакомились уже с наличием эскизов к C moll'ной симфонии в боннском периоде. В 1910 году были найдены голоса симфонии, которая по многим внешним признакам принадлежала Бетховену. Находка эта принадлежит профессору Штейну. Но самое произведение это мало самостоятельно и напоминает собой группу симфонических работ моцартовских эпигонов, по отношению к которым Бетховен в эту эпоху занял уже определенно враждебное отношение. Нелегко было найти свой язык, форму и стиль человеку бетховенского типа с его преизбыточными душевными переживаниями, стремлением через голову тех, кто составлял случайный круг его слушателей, говорить с массами, с его инстинктивным отвращением к музыкальному салону, тепличной атмосфере. Внимательно всматриваясь в истоки бетховенского симфонизма даже в первой симфонии, где он избегает резких уклонений от оркестровой палитры Гайдна и Моцарта, можно заметить какое-то особое волевое напряжение, сжатый кулак, вспышки беспокойного темперамента, неот'емлемые от его более поздних симфонических произведений. Ареной этих вспышек является первая часть симфонии. Скромное лирическое анданте принадлежит еще 18 веку, но зато своеобразнейший эластично ритмованный «менуэт» и неожиданный взлет финала после нарочно подчеркнутого пафоса адажио давали симфонической музыке нечто долгожданное, но не осуществленное предыдущим развитием. Современным Бетховену дирижерам это замечательное вступление казалось чересчур рискованным, и они просто выпускали его. Искать в первой симфонии какого-либо выражения социальных переживаний, сливающихся в нашем представлении с самим именем Бетховена—рано. Мастер еще не заговорил своим напряженным музыкальным языком, еще не подчинил внешние схемы целиком внутренней выразительности. Однакож, если с высот более позднего Бетховена нам эта симфония кажется еще наивной, то для современников она уже была неожиданностью,

вызвавшей неудовольствие авторитетной критики. Камнем преткновения была «слишком шумная инструментовка» симфонии: «Бетховен черезчур усердно пользуется духовыми инструментами», писала «Лейпцигская Музыкальная Газета», «так что вся симфония более напоминал военную, чем настоящую симфоническую музыку»—упрек, который в сущности говоря, можно было сделать и позднему Гайдну. Септет имел неоспоримый успех: им Бетховен целиком ответил вкусу своего времени. Здесь приятно ласкала нервы и камерная звучность, и доступность тематического материала, и смешанный с легкой созерцательностью тон беззаботного наслаждения солнечными днями жизни, выделяющие эту камерную композицию, впоследствии крайне не любимую автором.

Однако, за светлой поверхностью этих произведений скрывались тяжелые мрачные переживания их творца. Так, во многих отношениях родственный Бетховену Вагнер в труднейший момент своей жизни, близкий к самоубийству, сочинял наиболее жизнерадостную из своих музыкальных драм «Мейстерзингеры». Искали ли оба гения зарядки новой жизненной энергии в своем творчестве? В фортепианных импровизациях Бетховена, по свидетельству Игнаца Зейфрида, уже тогда преобладали темные, даже мрачные настроения. В чем следовало искать их причину? Бетховенские письма этих лет бросают некоторый свет на тщательно скрываемые им от окружающего мира душевные страдания, вызванные роковым для него заболеванием слуховых органов. Первые признаки заболевания относятся, вероятно, к 1796 году, когда 26 летний Бетховен, обладавший до этого чрезвычайно тонким слухом, стал ощущать непрерывный шум в ушах. Сильные звуковые впечатления, как например громкий разговор, раздражали его. В июне 1801 года он жалуется своему другу Вегелеру: «слух мой в течение последних трех лет заметно ухудшается... Денно и нощно я слышу непрерывный шум и грохот, и могу сказать, что жизнь моя ужасна. В течение последних двух лет я почти совершенно избегаю общества, ибо я не могу признаться людям, что я глух. Имей я какую-нибудь другую специальность, я мог бы еще примириться с этим состоянием, но для меня это сплошной ужас. К тому же у меня много врагов». В театре ему приходилось стоять у самого оркестра, чтобы услышать актеров. «Высокие звуки инструментов, пение для меня совершенно исчезают, когда

я отодвигаюсь немного назад». Ушная болезнь Бетховена подверглась всестороннему научному обследованию. Недавно, в 1922 году, вышла целая монография Вальдемара Швейсгеймера на данную тему. Бетховен был неизлечимо болен отосклерозом и знал об этом. Под влиянием психической депрессии он осенью 1802 года написал в маленьком предместьи Вены, Гейлигенштадте, свое завещание—документ потрясающего трагизма. «Только искусству я обязан тем, что не кончаю жизнь самоубийством», говорится в этом завещании. Никогда Бетховен, «принужденный», как он сам выражается, «стать в 28 лет философом» не чувствовал себя так близко к смерти, и никогда его бодрый смелый характер не изменял ему в такой мере, как в этот момент. Перспектива жить в полной оторванности от мира звуков казалась ему совершенно непереносимой.

Однако душевное здоровье, темперамент борца, сознание, что только в активности сила великих людей—берут верх над этими упадочными настроениями. 28 летний философ увлекается античными мыслителями: Аристотель, Сократ, Плутарх—его учителя жизни. К тому же и самая музыкальная действительность возбуждала его творческую энергию и направляла ее в новые, еще не затронутые им области. Ближайшие годы в его биографии максимально насыщены творческими работами. Пятнадцать сонат для различных инструментов, вариации, квартеты квинтет оп. 29, уже упомянутый нами септет, вторая симфония, оратория «Христос на Елеонской горе», музыка к балету «Творения Прометея», контрадансы для двух скрипок и баса, фортепианный квартет № 3—плоды трехлетия от 1800—1803 года. Бетховен входит в пору зрелости того письма, который можно было назвать его средним стилем. Из них хуже всего встречена была современниками вторая симфония. Находили, что первая симфония более ценна, чем вторая, и она написана с непринужденной легкостью, в то время, как во второй сказывается стремление к новизне и неожиданному во что бы то ни стало. Симфония — действительно гигантский шаг вперед. Но это все еще не музыка стальной упругости форм, насыщенных огненным содержанием. От добетховенского симфонизма, от старой школы в ней еще не мало «игры ради игры», тематической пестроты без внутренней спайки. Однако, с другой стороны, резкие динамические и гармонические контрасты свидетельствуют об изменившемся общественном назначении самой симфонии—

не услаждать, а волновать. Замечателен ассонанс этой музыки с шубертовской: от чудесного певучего ларгетто и упорно настойчивого скерцо до большой шубертовской C dur'ной симфонии, рукой подать! Характерно, что понимание нежной напевности ларгетто давалось с большим трудом, и в Париже, по словам Берлиоза, оно заменялось аллегретто седьмой симфонии, дабы обеспечить за этим произведением успех.

Интимный камерный стиль первоначально манил Бетховена созданием более тонко разветвленных в своей звуковой ткани произведений. Он мыслил их в контрасте с лапидарно внушительными, рассчитанными на массовое восприятие симфоническими организмами. Перед лицом нового столетия Бетховен сознает полную стилистическую разницу между выразительными возможностями большого оркестрового состава и семьей четырых певучих струнных инструментов. Общий характер оп. 18, художественно психологическое содержание первых шести квартетов, трудно уложить в одну общую формулу. Оно обнимает разные моменты—от виртуозности салонного квартета до глубокомысленной меланхолии B dur'ного квартета, работающего с простейшими средствами музыкальной психографии, раскрытия в звуках различных душевных переживаний. Влияние Моцарта, как мастера законченного квартетного стиля, несомненно.

Примечательно в эту пору интенсивнейшего роста творческих сил Бетховена его стремление опереться на программу, как исходную точку для уяснения самому себе своих автономно существующих произведений. Наивно и смело он пытается приобщить музыку к важнейшим завоеваниям европейской философской и поэтической мысли. Бетховен в более поздние годы говорил как-то своему другу Шиндлеру, что во время его юности поэтическое содержание музыки воспринималось гораздо ярче, чем впоследствии. Он предполагал снабдить свои более ранние произведения определенными программными надписями. Для уяснения смысла D-moll'ной фортепианной сонаты он советовал ознакомиться с шекспировской «Бурей». О ларго сонаты ор. 10. он говорил, что в его время любой слушатель мог уловить, что в ней расскрываются переживания глубокого меланхолика, а в сонатах ор. 14 «борьба двух принципов», «диалог между двумя лицами». В дальнейшем Бетховен идет еще дальше в преображении действительности звуками. В эпоху революционных переворотов он избирает своей темой Наполеона или символи-

ческие фигуры борцов за человеческую свободу—Эгмонта, Кориолана, Леонору. Жизнь оформляет его симфоническое сознание—он посмел омузыкалить общественную борьбу, вскрыв ее активную значимость для искусства.

«Политика—судьба народов», по выражению Наполеона, не могла не интересовать этого социальнейщего из художников. Великая Французская Революция, раскрепощая массы, выдвигала героизм вождей, особенно глубоко воспринятый Бетховеном. Новым повышенным требованиям человеческой личности, как носительницы социально освободительных идей, отвечала и повышенная динамика музыкального звучания в творчестве Бетховена. Освобождая динамику инструментальной стихии Бетховен этим подготовил симфонизм к его социально организующей роли среди масс. Никто из музыкантов до него не был одарен таким чутьем к динамике исторических событий, и как ни труден сам по себе процесс раскрытия рычагов, действующих на фантазию художника—при исследовании творчества Бетховена к нашим услугам документальный материал дла освещения того, как складывались программные замыслы его композиции. Он не любил, когда хвалили те его произведения, в которых главным моментом является неустойчивость «настроений». «Все говорят о моей Cis moll'ной, (так называемой «лунной» сонате), а я ведь написал вещи гораздо более сильные». Безвольный романтизм, оторванность от жизни, прилив и отлив нервных возбуждений и раздражений—все то, чем будет питаться впоследствии искусство импрессионистов—зрелый Бетховен отбрасывает, как недостойное мелкое. «Сила—мораль человека, стоящего выше других. Такова и моя мораль». Есть нечто вызывающее, аттакующее жизнь в музыке и поведении Бетховена этого периода. Еще в Бонне он сочинил хор на текст «Свободный человек». Не преклоняться ни перед кем, не поддаваться никакому насилию, итти через тысячи опасностей к окончательной победе, окончательному утверждению—таков лейт-мотив его двух сильнейших произведений ближайших годов: «героической» симфонии и оперы «Фиделио».

Лето 1803 года было посвящено работе обозначающей собою перелом в творчестве Бетховена. Оно отдано было оформлению новой большой симфонии. Еще в 1802 году, после окончания фортепианной сонаты op. 28 D-dur, Бетховен сказал своему другу Крумпгольцу: «Я не доволен своими прежними работами

и хочу вступить отныне на новый путь». Писать произведения в традиционном стиле он больше не мог и почти одновременно ищет новую динамику звучания, как в пределах камерной сонаты (фортепианные сонаты ор. 31, в одной из которых он опирается, как было указанно выше, на образы шекспировской «Бури»), так и бурной и мятежной скрипичной «Крейцеровой» сонате и в вспышках грядущей «героической» симфонии. Постепенно, освобождаясь от литературных импульсов, его творческое воображение ассоциирует будущую симфонию с героической личностью консула Бонапарте. Он замышляет апологию героизма.

Характерно, что для такой апологии Бетховен избрал тональность Es-dur, которая многим музыкантам, обладающим, так называемым абсолютным слухом, всегда кажется связанной с представлением о героизме, мужестве и решимости. У самого Бетховена представление о героизме, повидимому, ассоциировалось тоже с этой тональностью. Как известно, в основную тему первой части, так называемую «наполеоновскую», входит моцартовский мотив, перенесенный сюда из увертюры «Бастьен и Бастьена» и транспонированный из наивного G-dur'а в героическую Es-dur'ную тональность. Таким образом, благодаря бетховенской тональной символике идиллический мотив Моцарта получает некое титаническое истолкование. Бесполезно было бы стараться угадать ближайшее конкретное содержание «Эроики». Но что она не могла родиться из мыслей мелких обыденных, и что процесс творчества этой симфонии шел под двояким воздействием—с одной стороны трагических ощущений большой личной катастрофы, преодолимой лишь максимальной концентрацией творческих сил, а с другой стороны, под влиянием роста и победы освободительных идей Великой Французской Революцией не может быть сомнений. Об этом свидетельствуют и неоспоримые данные из переписки самого Бетховена и воспоминаний современников о нем.

Толчок к созданию третьей симфонии был дан еще в 1798 году посланником французской Республики при венском дворе, генералом Бернадотте, призвавшим австрийских композиторов почтить героя Революции—Наполеона особой симфонией. В те времена Наполеон выдавал себя еще за исполнителя велений революционного народа, и самое название консула, принятое им в 1799 году, представлялось Бетховену каким-то

обетом служения благу республики. В Наполеоне он видел тогда не воина, а организатора Франции на новых демократических началах и более, чем кто-нибудь из его современников предавался этой иллюзии. Возможно, что работа над балетом «Творения Прометея», во многом для нас еще загадочном, заставлявшая Бетховена мыслить идеями античности также содействовала такому монументальному истолкованию Наполеона. Первая тема финала героической взята из прометеевской музыки. Наконец, с судьбой этого сильного человека Бетховена сближали еще глубокие личные переживания. К победе ведет долгий путь страданий. «Есть периоды», пишет Бетховен как раз в 1803 году, «которые необходимо выстрадать до конца.»

Борьба, носящая в себе бесконечно много скорби, борьба героической натуры, ведомая с крайним напряжением силы воли—таково содержание третьей симфонии. Ее формула, общая с пятой и девятой симфониями—непреклонная решимость бороться до конца, непоколебимая вера в победу, смешение красок блестящей мужественности с колоритом меланхолической раздумчивости, сплетение личных страданий с судьбами масс, ввергнутых в мировой переворот. Демократия, освободившая личность, сделавшая из Бетховена глубочайшего выразителя индивидуальных переживаний, возбудила в нем безграничную жажду всечеловеческого равенства, братства, и в этом—неповторяемое своеобразие его симфонизма. Вот почему так трудно выяснить в подробностях ясно ощущаемую связь его с официальными композиторами эпохи Великой Французской Революции. Гигантский размах бетховенской фантазии, безграничная потенциальная энергия его воображения, освобождаемая мельчайшей извне упавшей искрой, не имеет прецедентов в истории музыки.

Однако наши современные знания музыки эпохи Великой Французской Революции дают возможность конкретнее подойти к вопросу, что́ в чисто музыкальном отношении получил от революции Бетховен. Если исключить то впечатление, какое на него первоначально произвел Наполеон, внушивший ему, так сказать, программу «героической симфонии», то с отпадением этого внешнего фактора, повлиявшего на ее кристаллизацию, мы можем установить еще целый ряд связей, идущих от революционной музыки к симфоническому творчеству Бетховена. Первая Республика выковала тот характерный ритм, связанную

с ним мелодическую структуру, которая целой пропастью отделяет «героическую симфонию» от музыки старого режима. Победное шествие столь близких Бетховену революционных идей немыслимо было без военных успехов Республики, без блестящих героических подвигов оплота Революции — ее армии.

Еще в боннский период Бетховен познакомился с произведениями важнейших представителей музыки Французской Революции—Гретри, Госсека, Бертона и ее барда Мегюля. Вся эта музыка была проникнута тем «elan terrible», музыкальными признаками которой были типичные маршевые мотивы, ритм наэлектризованной толпы, бросающейся на приступ Бастилии, широкое пользование фанфарами, резко дифференцированная гармония с характерными уменьшенными септаккордами, обилием малых секунд. Все эти признаки стиля, встречаемые в музыкальной драматургии названных нами композиторов, с повышенной выразительностью налицо и в письме «Эроики» Бетховена, этого чистейшего республиканца в музыке. Во всех частях симфонии военно-революционные ритмы проходят красной нитью, и для расскрытия того «élan terrible», о котором мы говорили выше, в симфонии необходимо раньше всего точнейшее овладение ее ритмическим рисунком. Уже «наполеоновская» заглавная тема носит чисто фанфарный характер, но до крайней выразительности в использовании фанфар Бетховен доходит только в медленной части, «траурном марше». Здесь железная поступь гораздо важнее траура, и достаточно сравнить этот марш с знаменитым шопеновским, чтоб понять, что движение революционной массы, суровой и неумолимой, а не индивидуальная печаль, есть главный художественный смысл этой части. Все искусство Великой Французской Революции не дало и приближенно столь характерной формулы революционного движения масс, как эта симфоническая часть.

Недостаточная политическая осведомленность Бетховена повлекла за собою резкое неожиданное крушение всех надежд, возлагаемых им на Наполеона. Весной 1804 года друг Бетховена, Рис изготовил для отсылки в Париж копию партитуры, на заглавном листе которой значилось только: «Buonoparte— Luigi van Beethoven»—больше ничего! 18 мая того же года Бонапарте был провозглашен французским императором. Когда весть об этом дошла до Вены Рис поспешил сообщить ее Бетховену. Вот как описывается весь этот знаменательный

эпизод, впоследствии многократно пересказываемый в «Биографических заметках Вегелера и Риса, лежащих перед нами: «Я был первым, сообщившим ему, что Бонапарте провозгласил себя императором. Бетховен пришел в ярость и возбужденным голосом сказал.—Итак он—не что иное, как обыкновенный человек. Теперь он будет попирать ногами все человеческие права и служить только своему честолюбию. Он станет выше других и сделается тираном... Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист рукописи, порвал его и бросил рукопись на пол. Первая страница была вновь переписана, и симфония получила новое заглавие «Sinfonia eroica». Князь Лобковиц приобрел у Бетховена право исполнения композиции на несколько лет. Дошедший до нас заглавный лист этой рукописи показывает, что вторая ее строчка, «intitulata Buonoparte», действительно была подчищена и теперь ее можно разобрать только с трудом. Все эти судьбы героической эпопеи Бетховена подтверждаются следующим интересным отрывком из письма его к издателю Гофмейстеру: написать революционную сонату: Почему вы предлагаете писать такую сонату? Во время революционных бурь это было бы возможно, но теперь, когда все стараются перевести на старые пути, и Бонопарте заключил конкордат с папой—ни за что. Скорее я готов написать мессу...» В этом письме все характерно. Ненависть к тирании, едкая насмешка свободомыслящего художника над лицемерием французского императора самый повод, по которому это письмо написано—желание неизвестной дамы чтобы Бетховен написал для нее революционную сонату (возможно, что траурный марш 12 фортепианной сонаты As dur, меняющий обычную последовательность частей, был ответом на это письмо.). Отношение радикальной Вены к Наполеону выясняет следующая страничка из той запрещенной в бетховенские времена книге Зеуме, о которой мы уже говорили раньше: «Мне ясно, что Наполеон этим путем восстановит старую систему со всеми ее недостатками и тем сделает необходимой новую революцию... Он бы мог сделаться спасителем части человечества, а довольствуется лишь положением возрожденного сына римской церкви».

Как показывает сохранившаяся записная книжка Бетховена, «героической симфонии» предшествовала масса набросков, и отдельные части, например, траурный марш почти такт за

тактом создавались в результате сосредоточеннейших размышлений. Сам Бетховен считал эту симфонию кульминационной точкой своего музыкального творчества и неоднократно подчеркивал это в разговоре со своими друзьями. В голосах симфонии имеется надпись о желательности исполнения ее в начале концертов, так как иначе, при утомлении слушателей, она не произведет настоящего впечатления. Первое из известных нам исполнений «героической» состоялось 3 января 1805 года для замкнутого круга слушателей, а 7 апреля того же года она исполнена была впервые публично в венском театре. «Совсем новая большая симфония в «Dis» Бетховена не была сразу понята современниками. «Эта большая очень трудная для исполнения композиция», писал рецензент «Всеобщей Музыкальной Газеты», «в сущности говоря, очень смелая и дикая фантазия. В ней, правда, отнюдь не отсутствуют неожиданные и красивые места, в которых можно узнать энергичный, полный таланта, дух ее творца, но слишком часто она расплывается в какой-то хаос... Рецензент принадлежит к числу самых искренних поклонников господина Бетховена, но слушая эту работу, он все же должен признать, что обилие резкостей й общая невыдержанность крайне затрудняют ее восприятие и не дают обнять ее в целом. Симфония же Эберля опять очень понравилась.» Надо заметить, что Эберль (1766—1807) был второстепенным композитором моцартовской школы, теперь совершенно забытый. Еще в 1807 году другой рецензент находил, «что хотя и друзья Бетховена утверждают, что симфония это шедевр... Но до публики она дойдет через две тысячи лет». Как известно, это предсказание критика вполне оправдалось!

Ко времени «премьеры» «Эроики» относятся два интересных документа: портрет Мейдлера, изображающий Бетховена на фоне романтического пейзажа с лирой и поднятой, как бы для удара по струнам, рукой. На этом портрете Бетховену даны изящные пальцы. На самом же деле они были короткие с плоскими притупленными концами, покрытые волосами. Его руки — руки скорее ремесленника или рабочего, чем салонного пианиста. Второй документ описывает внешность Бетховена и подробности его домашнего быта. Карл Черни, автор столь прославленных впоследствии технических упражнений для фортепиано и ученик Бетховена, рассказывает следующее: «Мы поднялись на высокую башню на пятый или шестой этаж, где довольно не-

опрятный слуга заявил о нас Бетховену, и мы были им впущены. Комната, в которую мы вошли, имела крайне беспорядочный вид. Повсюду были разбросаны бумаги, части одежды; несколько сундуков, голые стены, почти ни одного стула за исключением одного у фортепиано Вальтера (эти фортепиано считались лучшими), в этой комнате общество, из семи восьми человек... Бетховен одет был в куртку из длиноволосого темносерого материала, в такие же брюки, так что я сразу вспомнил камповское изображение Робинзона Крузе, которого я тогда читал. Черные, цвета смолы волосы торчали во все стороны его головы, остриженной «а la Titus», небритая распухшая нижняя часть лица была совершенно черной. Со свойственным детям обостренным вниманием я заметил, что ушах у него куски хлопка, обмокнутые в какую-то желтую жидкость». Внешность Бетховена в эту пору всеми свидетелями описывается в мало привлекательных чертах. Но не хотелось бы множить число примеров, так как внешние недостатки Бетховена не раз описывались. Несомненно, что его великолепная львиная голова, окруженная ореолом темных своевольных волос обезображена была темно бурым цветом кожи с следами перенесенной оспы. Тем не менее это некрасивое лицо было чрезвычайно выразительным, величественным и согретым добротою. Черты лица его были очень подвижны, отвечая всем сменам настроений, и легко понять слова одного из его современников—«это лицо только частями высветлялось, как горная цепь, озаренная лучами солнца, пронизывающего темные тучи». Когда Бетховен бывал в обществе он держался с необычайным достоинством, вызывая впечатление человека выше того круга, в котором он вращался. Было что-то повелительное в его быстрых движениях и коротких жестах. Творец «героической» симфонии чувствовал себя абсолютным господином положения в музыкальном мире и не скрывал своего гордого пренебрежения по отношению к людям, от которых он в силу необходимости материально зависел. Гордое сознание высокой ценности своих произведений сочетались у него с очень глубокой гражданственностью проповедника новой морали в искусстве и быту. Застылость в общественных отношениях ему была абсолютно чужда. Это был лучший представитель того нового поколения людей, которое жаждало сделаться всем, сломив сопротивление старой реакционной Европы. Круг венской аристократии, с которым приходилось сталкиваться



БЕТХОВЕН.
Портрет маслом худ. В. Молера 1804—1805

этому фанатику своего искусства, никакого сопротивления ему не оказывал, приспособляясь к глубоко правдивой его натуре и покорно подчиняясь его стихийным гневным вспышкам. Императоры для него только „лиллипуты на троне“, с престижем аристократии он совершенно не считается, злосчастного Лобковица он однажды называет «князем-прохвостом», а высокопоставленной аудитории, мешавшей ему разгорами, он заявил, что «для таких свиней он играть не желает». Часты его иронические выпады против попов и дикой католической реакции, охватившей Австрию. Овладев собою после тяжелого приступа отчаяния, излившегося в гейлигенштадском завещании, Бетховен вновь, как человек и художник, обрел ту твердость вождя, лучшим памятником которой является „героическая“ симфония. «Жаль, что я не знаю столь хорошо стратегии, как композиционное искусство, а то я бы наверно победил Наполеона», восклицает он при известии об успехах теперь ему ненавистного ренегата. Человек стихийной честности, прямоты, цельности, столь могуче мечтавший о радости, так страстно, как истый ученик Руссо и просветительной философии 18 века, любивший природу —Бетховен был своеобразным продуктом революции, воспринятой сквозь призму идеализованных демократических Афин, настоящим оптимистом, человеком неизменно готовым бороться со стихиями, как природы, так и общественности. Его преизбыточное жизненное чувство прерывается буквально сквозь каждую строчку его писем ближайших годов. Насквозь здоровое жизненное ощущение заставляет его созвучно отзываться на разные явления творческой культуры. «Нет трактата слишком ученого для меня», так пишет он в письме к Брейткопфу и Гертелю, „новые открытия интересуют его не меньше, чем политические новости“. В Вену приезжает исследователь полярных стран Пэри и читает публичные лекции. Бетховен отправляется, по собственному выражению, на северный полюс. Изобретатель Яков Деген делает свои опыты по воздухоплаванию—и он не «может отказать себе в том, чтобы самому заняться этими вопросами». Еще во время своей поездки в Берлин в 1796 году он проявлял там такую бурную любознательность, что что даже вызвал насмешки и в конце концов сделался жертвой мистификации одного берлинского знакомого, уговорившего его, что изобретены особые очки, дающие зрение слепым. Стоило немалого труда разуверить его в этом. В этой жажде положительных

знаний, проявлявшихся у Бетховена, как и все иногда с комической неуклюжестью, сказывается сын эпохи первоначального роста индустриализма. Во времена Бетховена удачный патент на изобретение считался более завидным, чем большое богатое имение.

Еще несколько слов об отношении зрелого Бетховена к литературе своего времени. В начале 19 столетия немецко-австрийская литература находилась в состоянии упадка. В то время, как в области музыки Вена занимала первое место, в тогдашней Европе руководящие венские поэты и литераторы были лишь слабыми подражателями большой немецкой литературы без каких-либо ярких особенностей. Как мы увидим из дальнейшего изложения сильнейшее впечатление на Бетховена производили классики. Юность и пора творческой зрелости Бетховена совпали с периодом расцвета немецкой классической литературы. Его любимими писателями были Шиллер и Гете, особенно последний. Бетховен глубоко изучил гетевскую поэзию, вдохновляясь ею на лучшие свои произведения, как музыка к «Эгмонту», отдельные романсы. В подборе текста у него нет того произвола, какой мы наблюдаем у Моцарта или более ранних его предшественников. Каждое стихотворение, избираемое им, должно было содержать какую-то продуманную мысль или по своему эмоциональному содержанию отвечать его жажде ярких сильных ощущений. Моралист и проповедник Бетховен не скрывает этих характерных черт и в лирике, и с точки зрения бесцельно утонченной эстетики он, пожалуй, не может быть назван настоящим мастером романса. Долгое время держалась легенда о меньшей ценности бетховенской вокальной музыки. На самом же деле, несмотря на некоторую неуклюжесть письма, они достойны самого пристального изучения. Если внимательно всмотреться в вокальные произведения Бетховена до окончания «Эроики», (1804), то наряду с некоторыми песнями юмористического характера в них преобладает настроение героизма, гражданственности, рельефная звучность, обычно не умещающаяся в пределах сольного пения, требующая вокальных масс. Часть этих произведений написана на итальянские тексты, часть же на тексты таких мало известных сейчас поэтов, как Тидге, Маттисон и др. Молнией в эти ранние произведения врывается мысль о композиции на текст шиллеровской свободолюбивой оды «К радости», впоследствии увенчавшей его творческий путь.

Было бы в высшей степени ошибочным видеть в Бетховене, этом радостнейшем из художников, какого-то замкнутого в себя мизантропа!

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«Бетховен и аббат Фоглер пишут каждый по опере для венского театра», так гласили сведения, проникшие в печать в 1803 году. Еще до окончания героической симфонии летом и осенью 1803 года Бетховен начинает подготовительные работы к большой опере «Леонора» (так первоначально предполагалось назвать «Фиделио»), единственной опере Бетховена, одного из важнейших памятников музыкальной драматургии 19 столетия. Конец 1803 года был для Бетховена временем интенсивнейших творческих планов, о которых мы в точности осведомлены, благодаря опубликованию его записной книжки этого периода. Две большие фортепианные сонаты—знаменитая C-dur'ная оп. 53 и F-moll'ная оп. 57 замыкают круг музыкальных идей 1803—1804 года. Их содержанием является все та же воображаемая жизнь героя и пафос его борьбы. Необходимость внедрения своей личности во все явления мира настолько охватывает Бетховена в эти знаменательные годы, что в дополнение идей личного героизма он захватывает в более скромных границах фортепианной звучности и героизм стихийных сил природы. прошедших через личность великого художника. Напор этих сил в C-dur'ной сонате, посвященной Вальдштейну, столь велик, что в ней неуместной оказалась медленная певучая часть, и Бетховен отбросил идиллическое анданте, предназначенное для этой сонаты, и издал ее в последствии в виде отдельной пьесы под названием «Andante favori». В так называемой «appasionata» (название это принадлежит не самому Бетховену), бушевание страстей обращено к темным подсознательным областям человеческого существа, в C-dur'ной же дана высшая концентрация творческой силы, энергии, она вся залита солнечным светом, когда-то ее называли «сонатой солнечного восхода». Бетховен одновременно работал над этими обеими важнейшими своими фортепианными сонатами. В нем всегда присутствовала эта потребность изжить себя музыкально в разнообразных эмоциональных направлениях, то пассивно отдаваясь свой сумрачности, смятенности, то,

напротив, обращаясь к светлым областям звучания, к другим стилистическим задачам.

На фоне такой сложной гаммы переживаний выростает постепенно опера «Феделио»,—произведение, давшееся Бетховену труднее всего и стоившее ему максимальной затраты нервной энергии. К оперным текстам Бетховен пред‘являл необычайно большие требования. Он искал сюжета, об‘емлющего все лучшие стороны человеческой личности: преданность долгу, самоотверженность, наличность страстей выше обыкновенного человеческого масштаба. Человеческую психику он рассматривает как бы через увеличительное стекло, вскрывая ее глубочайшие черты, но никогда не выходя за пределы этой задачи. Романтическая пассивность, расплывчатость, погоня за картинностью ему, как оперному композитору, совершенно чужды. Он слишком мужественен и проникнут сознанием, что театр средство общественного воспитания масс, чтобы растрачивать себя на такие пустяки, как романтические тайнодействия его времени.

Необходимый для себя реалистически выдержанный текст Бетховен нашел у либретиста эпохи Великой Французской Революции Буи (Bouilly) автора текста «Водоноса» Керубини. Жан Никола Буи был в революционные годы администратором турского депортамента. В девяностых годах им написан был текст оперы «Леонора», полюбившийся Бетховену. Выбранный Бетховеном сюжет относится к так называемым «операм ужасов», выдвинутым в эпоху Французской Революции. Борьба со всевозможными опасностями, всегдашняя угроза смерти, нависшая над людьми революционной эпохи, внезапное спасение в момент наибольшей опасности—таковы основные мотивы таких опер. Характерно, что даже в реакционное время подобный революционный сюжет мог рассчитывать на большой успех у публики.

Ни одна из больших композиций Бетховена не требовала столь длительных переработок, как эта его единственная опера. Знакомясь с различными редакциями «Фиделио», легко убеждаешься в том, что главной целью Бетховена было желание разгрузить ее от мелко-бытовых эпизодов и тем самым сосредоточить внимание слушателя на больших человеческих страстях и действиях. По общему замыслу текст «Фиделио» примыкает к типу буржуазно-героической музыкальной драмы Керубини с примесью элементов французской бытовой оперы и присущей фран-

цузским авторам способностью к детальной бытовой характеристике. Бетховену же напротив того, необходима была самая крайняя динамика действия, максимум силовой концентрации. Этому всячески мешала первоначальная амальгама диалога, мелодрамы, куплетных номеров бок-о-бок с под'емными музыкально-драматическими сценами. К тому же главные персонажи внушали ему гораздо больше человеческого интереса, чем побочные. А писать музыку для Бетховена значило глубочайше переживать ее душевно!

В начале сентября 1805 года Бетховен закончил композицию своей оперы. Но уже в конце того же месяца внезапно последовало запрещение полицейской цензуры ввиду революционности текста. Содержание либретто основывалось на действительном проишествии революционного времени и только в интересах постановки перенесено было в 16 век. Путем протекции удалось снять запрет, но самая премьера оперы состоялась, после внезапного занятия Вены французами, 20 ноября того же года. Плохо разученная опера, вследствие явных недостатков своего урезанного цензурными требованиями текста, не имела ни малейшего успеха. Критика отнеслась к ней с холодной враждебностью. Находили, что оркестр подавляет голоса, и что в опере мало певучих мест и легко запоминающихся мелодий. Одним словом, нареканиям не было конца, и все они носили банальный характер поисков приятного слухового развлечения там, где дело идет о раскрытии в звуках сильнейших переживаний.

В высшей степени, конечно, интересны современные газетные сведения о первой постановке оперы: «Занятие французами Вены», пишет одна из венских газет, «было для венцев событием, с которым они вначале никак не могли примириться, и в течение нескольких недель в городе царила полная тишина. Двор и все связанные с ним учреждения, большинство крупных землевладельцев покинули город. Вместо постоянного шума от проезжающих по улицам карет теперь можно услышать только изредка дребезжание телеги. Все улицы большей частью заняты французскими солдатами, в общем хорошо дисциплинированными... Конечно, не до развлечения было, когда забота о своей безопасности и боязнь столкновений с французскими солдатами заставляли большей частью проводить время дома. Театры были в начале также пусты, и только постепенно французы стали посещать драму и сейчас они составляют главную часть зрителей».

«За последнее время мало было дано примечательного. Новая опера Бетховена «Фиделио или супружеская любовь» не имела успеха. Ее ставили всего лишь несколько раз, но с первого же раза театр был совершенно пуст. Музыка действительно ниже того, что считали в праве от нее ждать знатоки и любители. Мелодии и характеристики, сколь ни изыскано многое в них, не располагают тем счастливым, удачным, неотразимым выражением страстей, которыми так непосредственно захватывают нас произведения Моцарта и Керубини. Музыка содержит несколько красивых мест, но далека от совершенства или даже просто удачи. Текст, переведенный Зоннлейтнером, состоит из «истории освобождения» персонажей от опасностей, в духе модных со времен керубиневских «Водовозов» сюжетов».

«Фиделио» дважды подвергалась редакционным изменениям. Первый раз после неуспеха премьеры, когда по настоянию друзей в опере произведены были значительные сокращения — прежние три акта заменены двумя. К счастью для самого произведения «Фиделио» во второй редакции, увидевшей свет рампы 29 марта 1806 года, также не удержалась на сцене, что заставило Бетховена в третий раз взяться за перо в 1814 году и еще раз заняться радикальным пересмотром партитуры. По собственному уверению Бетховена, опубликованному в Венской Газете от 1 июля 1814 года: «Настоящая музыкальная обработка отличается коренным образом от прежней, и более половины оперы наново написано.» В процессе этих длительных обработок Бетховеном было написано для «Фиделио» пять увертюр, из которых самая замечательная третья («Леонора № 3»: опера первоначально именовалась «Леонора»). Эта увертюра симфонически резюмирующая содержание оперы дает равноценное по яркости с нею музыкально-эпическое изображение сюжета. Увертюра написана для второй обработки в 1806 году.

В виду того, что «Фиделио» на русской сцене, за исключением ленинградской ак. оперы, не ставится, приводим вкратце содержание последней редакции оперы. В одной из испанских крепостей содержится Флорестан, навлекший на себя ненависть дона Пизарро, губернатора этой крепости. Флорестану грозит голодная смерть в потаенном подземельи. Его верная супруга, Леонора, узнав где находится ее супруг, передевается мужчиной и добивается места помощника тюремщика крепости. Флорестан доведен душевными и физическими страданиями до

полного истощения. Пизарро получает тайно известие что в крепость едет министр дон Фернандо, знающий, что здесь томится невинный. Тогда Пизарро решается убить своего ненавистного врага ранее, чем успеет ревизовать его действия министр. Он поручает сделать это тюремщику Рокко, но последний отказывается выполнить это поручение. Пизарро приказывает открыть глубокую цистерну, куда можно будет спрятать труп убитого: он готов совершить над ним казнь. Переодетая Леонора (Фиделио) под предлогом оказания помощи старику Рокко спускается вместе с ним в подземелье и в темноте ей удается узнать своего супруга. Когда затем Пизарро является туда же для совершения убийства Леонора своим телом защищает мужа. Внезапно вдали слышна фанфара, извещающая о прибытии министра. Пизарро арестовывается последним, и Флорестан, а также и другие узники получают при всеобщем ликовании свободу.

«Фиделио» нельзя назвать еще музыкальной драмой в современном смысле. Драматург Бетховен решителен менее симфониста. Возможность личной реакции на изображаемые события в опере у него стеснена здесь условными рамками. Для своего времени «Фиделио» был, однако, всеже смело построен, выделяясь напряженной яркостью театрального письма (большая сольная сцена Леоноры, два хора заключенных и главное — сцена в подземельи). По звуковому замыслу эта опера — непрерывный ток к свету сквозь бездну мрака.. В этом отношении она необычайно цельна и мощна. Пожалуй только Вагнер, да Мусоргский достигали такого полного раскрытия внутренней жизни в вокальных инотациях, поддерживаемых инструментальной стихией. Все недостатки текста отступают совершено на задний план перед вокально-инструментальным размахом оперы, тысячекратно увеличивающем выразительную силу слова.

Оккупация Вены французами и связанные с этим неудобства житейского порядка ничем не отразились на самочувствии и творческой энергии Бетховена. «Когда французы приближались к Вене», писал один из свидетелей этого события, «никто не боялся наступающего врага, кроме магнатов и их креатур; но зато опасались беспорядков от отступающих австрийских войск». Установление французского режима в Вене обозначало собою освобождение от полицейского гнета, устранение стеснительной цензуры. Так, уже в конце 1805 года по-

следовало разрешение исполнять в театре ранее запрещенные пьесы Шиллера и других авторов, чем несомненно воспользовался Бетховен, если не в качестве творца, то во всяком случае зрителя. Лозунг «война дворцам, мир хижинам»—руководящий принцип Республики—не был еще окончательно забыт наполеоновскими войсками, являвшимися, как бы продолжателями дела великой революционной армии.

Ближайшие 1806 по 1808 год—пора всестороннего развертывания симфониста и камерного композитора Бетховена. Три симфонии (четвертая, пятая и шестая), четвертый фортепианный концерт, бесподобный скрипичный концерт, фантазия для фортепиано, хора и оркестра, увертюры «Леонора № 3 и «Кориолан», три изумительных струнных квартета ор. 59, два трио ор 70, соната для фортепиаино и виолончели, 32 вариации для фортепиано, C-dur'ная месса и несколько более мелких инструментальных и вокальных композиций—все это было вынесено на гребне этих незабвенных в истории европейской инструментальной музыки лет. В инструментальной стихии творческая воля Бетховена не чувствовала себя стесненной ничем. В ней ему не приходилось итти на уступки с господствующими вкусами публики, наполнявшей театры, и здесь его фантазии раскрывались полностью те звуковые возможности, которые в нашем восприятии тесно связаны с представлением о титаничности, гигантском напряжении сил и, вместе с тем, безграничной нежности, благоволении, истинной человечности, выражающей коллективную психику.

Три симфонии этого трехлетия—B-dur'ная, C-moll'ная и F-dur'ная,—в пределах бетховенской воли найденными средствами оркестрового языка, питают целое столетие мирового искусства. Конечно, в настоящее время ни один симфонист не рискнет на рабское подражание Бетховену. Но самое понятие симфонизма девятнадцатого века, самая возможность организации в это столетие музыкального сознания слушателей средствами симфонической музыки нам представляется просто немыслимым без утверждения в нем строя мыслей этих трех бетховенских симфоний. Еще важно отметить, что все три симфонии—продукт насквозь натуралистического здорового миросозерцания, радостно принимающего жизнь.

Первая в этой триаде—B-dur'ная симфония ор. 60 (четвертая по общему счету) отделена двумя годами от «героической».

Повидимому, одновременно с четвертой Бетховен сочинял и пятую, благодаря всегдашнему богатству музыкальных идей, неизменно, дававшему ему возможность работать одновременно в разных направлениях. После напряжения «героической» симфонии, она производит впечатление реакции нервов, ухода от сложных мировых проблем в свой замкнутый мир. Свежий весенний воздух, дразнящие блики света на сочных зеленых полях, аромат лиственных лесов—все то, без чего великому природолюбцу Бетховену не жилось привольно на свете сыграли не малую роль в звуковом оформлении этой симфонии. Автор этого произведения никогда бы не вдохновил Клингера на его знаменитую статую, изображающую Бетховена с орлом у ног, Зевсом вершителем судьбы вселенной. В симфонии слишком много мягко чувственного наслаждения природой, стихийно эмоционального юмора, чтобы оправдать такое классическое толкование образа симфониста Бетховена. Основной задачей четвертой симфонии, (о которой современники писали, что «она может понравиться только самым заядлым его поклонникам») для композитора было выразить радостную солнечную сторону жизни, дать волю своему прирожденному юмору, и в этом отношении он проявил несвойственное другим его симфониям умение пользоваться приветными интонациями, напевами, красками. Но как всегда у Бетховена к наивно радостным настроениям примешивается отчетливо чувствуемая глубокая душевная борьба, придающая даже самым светлым его произведениям нервно страстный характер. Господствовавшее в душе творца симфонии чувство жизненной насыщенности глубже всего излито в сжатом адажио симфонии. Эта часть, быть может и в какой-то мере отражающая редкий в жизни Бетховена момент личного счастья—одна из совершеннейших лирических инструментальных поэм, завещанных симфонистом Бетховеном. От этого адажио тянутся нити к звуковой романтике Мендельсона, Шумана, Брамса, вплоть до новейших представителей этой школы. А между тем в момент создания его ни Мендельсона, ни Шумана не было еще на свете, Шуберту было 9 лет.

Четвертая симфония закончена была в 1806 году. К апрелю 1808 года готова была пятая симфония, первые наброски которой относятся еще к эпохи «Эроики». Весь ход постепенной кристаллизации этой наиболее крепкой, сжатой и пластически ясной из бетховенских симфоний занял около пяти лет. Такая

длительность вынашивания и обдумывания симфонии не свидетельствует ли о большой сопротивляемости тематического материала, для нее использованного? Если в четвертой симфонии, задушевной, искренней и простой, Бетховен раскрывает интимнейшую сторону своей душевной жизни, то в пятой он вновь потрясает нас исполинской силой, героической мощностью. В «поэме героя», третьей симфонии, Бетховен воспел активность мирового организатора, творческую волю революции, несущей новый порядок в мир. Пятая симфония, подобно героической—эпопея борьбы, конкретный смысл которой, однакож, гораздо труднее раскрыть, чем в героической. Самому Бетховену приписываются, слова, что эта музыка выражает схватку с судьбой. Отсюдь уж не трудно заключить, что в симфонии «изображена» борьба героической натуры против ударов судьбы, борьба, завершающаяся победой героя в ее ликующем финале. Лапидарность тематизма этой симфонии, энергичное нарастание музыкального пафоса, четкая рельефная ритмика, особенная огненность, огненность музыкальных идей—вот элементы бетховенского творчества, определяющего содержание этой симфонии.

Социологически пятая симфония Бетховена замечательна тем, что в ней действительно дан страшный роковой ритм послереволюционной Европы в такой политически отсталой стране, как Австрия, еще не отказавшейся от уютного салонного искусства. От этого уюта в симфонии Бетховена не осталось и следа. Недаром Гете при прослушании ее сказал, что ему казалось, крыша рушится над его головой. Бетховен в этой симфонии действительно об‘являет беспощадную войну дворцам. В ее ударных ритмических формулах чувствуется мускулатура человека труда, человека неустанной борьбы. Можно сказать, что во всей музыкальной литературе нет бóльшего принципиального противоположения музыке нарочно приглаженной, загруженной массой мелких подробностей и эстетических признаков, чем «пятая». Она антиэстетна по существу, ее мелодика, как киркой врубается в самую какую ни на есть реальную почву жизни. Художник сознает себя несущим в мир всем нужные ценности, он чувствует, что не работает больше для богатого мецената, а для многомилионных масс. В общем, это—настоящая поэма радикальнейшего демократизма, чем дальше, тем больше впадающая в какое то своеобразное упоение борьбой, пока

выливающейся только в звуках, но готовой каждую минуту разжечь революционное пламя.

Не касаясь деталей, необходимо указать, что пятая и шестая симфони композиционно являют черты, родственные гайдновскому симфонизму. На связь Бетховена с Гайдном мы уже не раз указывали. Симфонизм последнего также как и бетховенский —симфонизм больших открытых пространств массового воздействия. В пятой симфоии ученик еще живого тогда учителя блестяще разрешает еще Гайдном поставленную задачу развития 500 тактов из сжатого ритмического мотива. В финале «пасторальной» он для изображения грозы также воспользовался гайдновскими приемами. Как и все симфонии Бетховена, шестая затрагивает свой особый круг тем и открывает нам душевную жизнь ее творца с совершенно новых точек зрения. Если в пятой симфонии перед нами философ, моралист, гигант мысли, то в шестой мы видим удивительного, влюбленного в природу поэта. Трудно указать во всей музыке пример большего звукового проникновения в мастерскую природы, чем бетховенская «пасторальная». В обширном и ученом исследовании один из авторитетнейших западных знатоков Бетховена, А. Зандбергер недавно (в 1923 году), как дважды два—четыре, доказал, что в шестой симфонии Бетховен пользовался образцами французскими и немецкими (Рамо, Гретри, Гайдн). Однако, элементы внешнего подражания, звуковой изобразительности в шестой симфонии играют сравнительно небольшую роль. Дело идет о раскрытии глубочайших космических переживаний, своего рода переводе натурфилософии конца 18 столетия на язык звуков. Симфония—новый выпад против комнатной музыки, обращение к тому единству природы и человека, которое через голову культуры провозглашено было Руссо. В литературе он, а в музыке Бетховен открыли чувство природы. По совершенно точному и верному указанию, предпосланному самим Бетховеном значительнейшей первой части «пасторальной», у него переживание преобладает над звукописанием. Могущественный натурализм эпохи, навсегда покончивший с дворянским стилем рококо, и в этом произведении Бетховена находит свое убедительнейшее выражение.

Первое исполнение обеих симфоний состоялось 22 декабря 1808 года. На этой «академии» исполнялась пятая и шестая симфонии, концерт для фортепиано, два гимна с латинским

текстом, фортепианные импровизации Бетховена плюс фантазия для фортепиано, оркестра и хора. Исполнение программы длилось почти пять часов. Самый же концерт происходил при сильном морозе в нетопленном театральном зале. Неудивительно, что успех концерта был средний, а критика предпочла замолчать его совсем. Один из русских меценатов граф М. Вьельгорский, рассказывал впоследствии, что он чуть ли не в единственном числе восседал в партере при первом исполнении «пасторальной» симфонии, и что по окочанию концерта Бетховен на вызов подошел к рампе и отвесил ему «персонально» полуиронический полублагодарственный поклон. Исполнение тоже оставляло желать многого. Во время репетиций оркестранты заявили, что не желают играть под управлением Бетховена, в виду его резкого обращения с ними. На самом же концерте дело дошло до того, что плохо срепетированную «фантазию» для фортепиано, хора и оркестра пришлось прервать и начать еще раз сначала. Через две недели, 7 января 1809 г., Бетховен писал по поводу этого концерта своему издателю Брейткопфу: «До издаваемой Вами «Музыкальной Газеты» вероятно дойдут ругательные статьи о моем последнем концерте. Я желал бы, чтобы ничто, направленное против меня, не было бы устранено. Пусть, наконец, убедятся в том, что здесь нет ни у кого больше врагов, чем у меня. Это тем понятнее, что положение музыки здесь все более и более ухудшается, дирижируют капельмейстеры, еле умеюшие читать партитуры... Несмотря на это найдется не мало писак, которые не постесняются написать в «Музыкальной Газете» разные гадости про меня. Главным образом возмущены были оркестранты, так как я убедившись в том, что простейшие и доступнейшие в мире места были по невниманию исполнены неправильно, внезапно остановил и громко потребовал: «Еще раз». Таких вещей здесь еще никогда не бывало, но публика выразила мне свое одобрение». Это письмо очень ярко характеризует отношение венских музыкантов, профессионалов. к Бетховену и ту атмосферу отчуждения, которая уже в 1808 году создалась вокруг «чудака» Бетховена. Как мы увидим ниже Бетховен болезненно воспринимал это враждебное отношение к нему музыкантов и едва в этот период не покинул совсем Вены. Однако, надо отметить, что в качестве дирижера Бетховен отличался такими странностями, которые действительно

делали невозможным успешное исполнение оркестровой музыки под его управлением. Трагедия дирижера-Бетховена заключалась в том, что увлекаясь потоком собственных мыслей, погруженный всецело в образы своей фантазии, он часто не замечал того, что делается вокруг него, даже во время дирижирования. Главное внимание он, в полном соответствии до своей музыкой, обращал на динамику звучания. Уменьшение ее он символически изображал тем, что совершенно пригибался к земле, буквально залезая под дирижерский пульт. Когда же необходимо было отметить наростание звуковой массы, вплоть со фортиссимо, Бетховен медленно выпрямлялся, широко раскидывал руки, делая волнообразные движения и в самых патетических местах, сам того не замечая, выкрикивал мелодию. Это был дирижер с очень определенным толкованием оркестровых звукокрасок, и в этом отношении он несомненно был одним из предтечей современного экспрессивного искусства дирижирования. Но, к сожалению, усиливавшаяся глухота мешала самому Бетховену в точности выполнять собственные замыслы. Указания оттенков часто совершенно не совпадали у него с действительным звучанием оркестра. Там, где надо было делать пиано, он указывал делать форте и наоборот, что приводило в конце концов к катастрофам, подобно только что описанной.

Мы только что указали, что в рассматриваемый нами период Бетховен носился с мыслью покинуть Вену. Внешним поводом для этого послужило приглашение, полученное им в октябре 1808 года от новоиспеченного короля Вестфалии Жерома Бонапарте приглашение на пост придворного капельмейстера в столице Вестфалии Кассель. Кто рекомендовал молодому далекому от искусства королю величайшего музыканта своего времени— неизвестно. Во всяком случае Бетховен живо заинтересовался этим предложением и готов был принять его, несмотря на авантюрность подобного рода решения. Во всяком случае он не был влюблен в Вену, как часто склонны уверять его немецкие биографы, а, напротив того, с трудом выносил стесненность венского мелкобуржуазного мещанского уклада жизни и отсутствие широких музыкально общественных перспектив в этом реакционнейшем из тогдашних европейских городов. Под влиянием возможного от'езда Бетховена несколько венских меценатов—эрцгерцог Рудольф, князь Кинский и Лобковиц, человек маниакально помешанный на музыке, всеядно поглощавший все

от Бетховена до самых низкопробных музыкальных изделий — решили обеспечить композитора пожизненной пенсией для обеспечения его музыкального творчества. 26 февраля 1809 года Бетховену вручен был документ, согласно которому ему гарантировалось 4.000 гульденов ежегодно в обмен на обязательство не покидать пределов Австрии без разрешения его высоких покровителей. Таким образом художник был закрепощен в Вене. Что касается выполнения этого обязательства, то вскоре Бетховену пришлось убедиться в полной ненадежности торжественных обещаний. Свое слово до кончины Бетховена сдержал лишь его ученик эрцгерцог Рудольф, мнивший себя композитором и пользовавшийся указаниями Бетховена. По отнощению к эрцгерцогу и Бетховен проявлял известную, несвойственную ему угодливость. От остальных меценатов Бетховен получил немного. Лобковиц в сентябре 1811 года попал под опеку, в виду крайне расточительного образа жизни; Кинский в 1812 году сделался жертвой несчастного случая, и Бетховену пришлось вести очень длительный процесс с его вдовой, чтобы добиться выплаты причитающейся ему ренты. Когда, наконец, в 1815 году его права были восстановлены судебным порядком, гарантированные ему 4.000 гульденов уменьшились на две трети, вследствие сильного падения курса на бумажные деньги.

Пока же материальное положение Бетховена неизменно ухудшалось в виду военных событий. 10 мая 1809 года приблизился к Вене Наполеон, и ночью с 11 на 12 мая город был бомбардирован. По сообщению ученика Риса Бетховен пережил жуткие часы этой бомбардировки в доме своего брата Карла, скрываясь в погребе и покрыв голову подушкой, чтобы не слышать взрыва снарядов. Вена капитулировала 12 мая. Город вновь был занят французами. На этот раз оккупационный режим оказался гораздо более суровым, чем в 1809 году. В периоде между 12 маем и 12 июлем, когда после кровавых боев между Австрией и Францией было заключено перемирие, с Вены была взята основательная контрибуция. Еще до сдачи города «жизнь стала невозможно дорогой, развилась спекуляция предметами первой необходимости, особенно хлебом. Исчезла совершено медная монета». К числу мероприятий, непосредственно затрагивавших Бетховена, относилась надбавка на квартирную плату для покрытия контрибуции. К тому же население центральных районов Вены было отрезано от пригородов, и

Бетховен совершенно лишен был возможности блуждать по полям и лесам, что было совершенно необходимым для его творческой работы. Бетховенские письма за эти тяжелые для него месяцы свидетельствуют о его повышенной нервности и пессимистических настроениях, им овладевших. «Вы ошибаетесь, если думаете, что я чувствую себя хорошо», пишет он Брейткопфу и Гертелю 26 июля 1809 года, «за это время мы пережили необычайно много тяжелого и с 4 мая я не произвел ничего связного, исключая нескольких отрывков. Ход событий подействовал на мое тело и душу: я еще до сих пор не могу приобщиться к столь необходимым для меня наслаждениям сельской жизнью. Моя только что материально наладившаяся жизнь теперь опять покоится на ненадежном фундаменте. За это короткое время я еще не имел возможности убедиться в осуществлении данных мне обещаний. От князя Кинского, одного из заинтересованных мною лиц, я еще не получил ни полушки, а теперь деньги более, чем когда-либо нужны. Бог знает, как пойдут дела дальше. Изменение местопребывания повидимому предстоят и мне. Взимание контрибуции начинается сегодняшним числом. Как разорена, опустошена жизнь вокруг меня. Ничего—кроме барабанного боя, канонады и всяческих видов человеческих страданий». 31 мая, во время оккупации Вены умер Иосиф Гайдн. Однако ничего неизвестно присутствовал ли на его похоронах Бетховен или кто-нибудь иной из венских музыкантов.

Охватывая трехлетие 1806—1809 год в биографии Бетховена следует отметить растущий у него интерес к Востоку, чему способствовало его сближение в эти годы с известным австрийским ориенталистом начала 19 столетия Гаммером Пургшталем. В этом увлечении Бетховена Востоком есть черты, сближающие его с литературным романтизмом того времени. Трактаты Гердера, переводы с восточных языков Гаммера вводят его в арабоперсидскую литературу. Но в отличие от литературных романтиков Бетховен не проявляет ни малейшей склонности уходить в мир грез и отдаваться расслабляющему действию восточной лирики. Напротив того, его привлекают, как мы в точности знаем, те проявления восточной мудрости, которые до известной степени могут ответить на постоянную его внутреннюю работу. Отдал он дань увлечения и модному в его время массонству с его примитивной символикой.

Но со времени потери слуха он совершенно перестал посещать собрания венской школы.

В начале этого трехлетия мы встречаем крайне интересный факт использования Бетховеном русских тем для камерного письма в трех струнных квартетах, заказанных им Разумовским. Квартеты эти появились в печати в 1808 году. Первоначально Разумовский, вероятно, получил право исключительного пользования ими в течение одного года. Интерес к русским темам, в виду их мелодичной характерности, стал проявляться у Бетховена очень рано; к 1796 году, например, относятся его фортепианные вариации, взятые из балета Враницкого «Лесная Дева». Но знание русских тем, по сраведливому замечанию Римана, было в то время очень мало распространено, и ограничивалось преимущественно одной излюбленной песенкой «Ехал казак за Дунаем». Самая идея использования народных песен для квартетной музыки была не нова, и в этом отношении предшественником Бетховена является все тот же Гайдн. Та же мысль была ему дана в 1803 году английским любителем Томсоном, предлагавшим Бетховену, в интересах распространения шотландских песен, написать шесть инструментальных сонат на темы этих песен. В квартетах, написанных для Разумовского, использованы две русских мелодии, повидимому заимствованные из известного сборника Ивана Прача (1792). Первая из них— «Ах талан, ты мой талан»—главная тема финала F-dur'ного квартета, вторая (знаменитая «Слава») разработанав трио второго квартета этой группы. Обе темы—великорусские. Впоследствии Бетховен еще возвращается к украинским темам, и в издаваемый Брейткопфом и Гертелем к столетию со дня его смерти (1927) сборник бетховенских обработок народных мелодий будут включены и две украинские песни. В литературе о Бетховене неоднократно сказывалось, что интерес к русской народной песне у него могли возбудить статьи во «Всеобщей музыкальной газете» за 1802 год. Весьма вероятно, что нужный для квартетов материал ему мог предложить сам Разумовский, да и вообще при оживленности культурных сношений между Веной, Петербургом и Москвой возможны разные пути, приведшие Бетховена к русской песне.

В камерном творчестве Бетховена три написанных по заказу Разумовского струнных квартета ор. 59—одно из поразительнейших доказательств большого под'ема его жизненной энер-

гии после тяжелого душевного кризиса. К ним вполне приложимы, так же как и к близким им по времени третьей и пятой симфонии, эпитеты музыкального героизма. Поэтому при разборе этих произведений хочется раскрыть не столько их формально-стилистические признаки, сколько вполне ощутимое при первом же слушании светлое душевное состояние Бетховена, проявленное в могущественной энергии музыкального языка, еще никогда не воплощявшегося с такой яркостью относительно слабой звучностью четырех струнных инструментов, а, с другой стороны, в изумительной легкости, прозрачности звуковой ткани. В этой группе квартетов мы встречаемся с менее сложной гаммой эмоций и, соответственно с этим, с менее разнообразными стилистическими задачами, чем в последних квартетах. Но зато нигде в своей камерной музыке Бетховен не проявил такой полноты жизненного чувства, не отравленного никакими душевными смятениями, такого всепобеждающего героического энтузиазма и—в разгаре борьбы—такого глубокого ощущения интимной прелести жизни, как в этой группе квартетов, написанных—о ирония судьбы!—по заказу богатого прожигателя жизни графа Разумовского.

1809 год, к которому мы возвратимся после этого отступления, был, главным образом, посвящен фортепианным композициям (фортепианный концерт Es-dur, фантазия, шесть вариаций и три сонаты ор. 78, 79, и 81,). К концу этого года относятся первые работы Бетховена над музыкой «Эгмонта» Гете. Es-dur'ный концерт—прощание Бетховена с своей виртуозной карьерой. В Вене его впервые публично играл не Бетховен, а Карл Черни 12 февраля 1812 года, и поэт Теодор Кернер, присутствовавший на этом концерте, сухо замечает: «Новый концерт Бетховена провалился, но зато очень понравились живые картины, поставленные при участии дам из высшего света». Кратко и вразумительно! Справедливость, впрочем, требует отметить, что при первой исполнении этого концерта в Лейпциге (декабрь 1810 года) «очень многочисленная аудитотня приняла этот концерт с таким энтузиазмом, который едва ли можно считать выражением одной только признательности и радости». Освобожденный от виртуозности Бетховен в перечисленных сонатах переходит к тому крайне углубленному типу своих последних фортепианных произведений, где вся суровость его миропонимания, трагическая правда музыкального

выражения не скрываются более за блестяще отделанной поверхностью виртуозного покрова.

К 1809 году относится очень любопытное воспоминание некоего французского барона де-Тремон, побывавшего в Вене вместе с оккупационным корпусом наполеоновских войск. Эти воспоминания впервые опубликованы были во французских журналах «Guide musical» за 1892 год и «Musik» за 1902. О степени достоверности этих воспоминаний, извлеченных из пятитомных рукописных мемуаров барона, хранящихся в парижской национальной библиотеке, в специальной литературе были еще до сих пор нерешенные окончательно споры. Но их составитель был человеком наполеоновской эпохи, отлично разгадавший в Бетховене черты демократа и написавший свой портрет композитора энергичными штрихами. Поэтому мемуары барона де-Тремона—наиболее интересные страницы из всего того, что было написано современниками о Бетховене. Для целей настоящей книги эти воспоминания представляли еще потому большую ценность, что в них отразилось представление среднего французского интеллигента, к музыке прямого отношения не имевшего, о Бетховене. Большинство же воспоминаний касаются исключительно подробностей музыкального характера. Де-Тремон в качестве аудитора государственного совета был командирован в 1809 году в Австрию для доклада Наполеону. Перед от'ездом из Парижа он обратился к Керубини с просьбой дать ему рекомендательное письмо к знаменитому Бетховену. Керубини ответил: «Я дам вам письмо к Гайдну, так как знаю этот превосходный человек примет вас любезно. Бетховену же я ни за что писать не буду. Мне будет крайне неприятно, если он не примет вас, несмотря на мое рекомендательное письмо. Это—неотесанный чурбан». Слова эти подтвердились: оказалось очень трудным проникнуть к Бетховену. За несколько часов до того, как де-Тремон во французской форме постучался в двери квартиры Бетховена, под самым ее окнами взорвалась французская мина, так как Наполеон распорядился снести вал, вблизи которого жил Бетховен. Тем не менее, французский гость, после некоторых переговоров был принят композитором. Далее предоставим слово самому Тремону, в виду очень живой картины бетховенского быта им набросанной: «Его квартира имела, насколько я помню, только две комнаты. Первая имела закрытый альков, где стояла кровать Бетховена, но она была так

мала и темна, что ему приходилось делать туалет в другой комнате. Представьте себе нечто крайне грязное и беспорядочное. На полу—огромную лужу воды, на довольно старых фортепиано пыль и грязь ведут ожесточенную борьбу с писанными и печатными нотами. Под роялем—неопорожненный сосуд деликатного назначения. Рядом небольшой столик орехового дерева, на котором видны ясные следы неоднократно опрокинутых чернильниц. На столе масса грязных перьев с засохшими чернилами, нуждающихся в основательной чистке... На стульях, большей частью покрытых соломенными сидениями, расбросаны всевозможные части гардероба и расставлены тарелки с остатками вчерашней трапезы... Бетховен не был «homme d'ésprit», если понимать под этим человека, всегда готового рассыпаться в остроумных, хорошо обдуманных замечаниях. От природы он был слишком молчалив, чтобы разговор с ним был очень оживленным. Свои мысли он высказывал толчками и содержание их всегда было высоко и благородно, но часто и не совсем последовательно. Между ним и Жан-Жаком Руссо было много общего, особенно в представлениях о человеке...

Бетховен был очень начитан. Отсутствие семьи, одиночество, то обстоятельство, что он очень плохо слышал и проводил много времени в сельском уединении дали ему возможность предаваться изучению греческих и европейских авторов, особенно Шекспира. К этому присоединялся еще своеобразный, но очень искренний интерес к окружающей жизни, правда основанный на не всегда верных предпосылках, но делавших разговор с ним, если не очень приятным, то, во всяком случае, очень индивидуальным и примечательным...»

Австрийский императорский двор считал его ярым республиканцем и потому никогда не покровительствовал ему и никогда не присутствовал на исполнении его произведений. Наполеону Бетховен сначала очень поклонялся, пока он был генералом и первым консулом Республики (далее следует рассказ о том, как Бетховен разорвал посвящение третьей симфонии, когда узнал о провозглашении Наполеона императором Е. Бр.). Он распространяет свою ненависть к Наполеону на весь французский народ за то, что тот дал себя им поработить. Тем не менее величие Наполеона живо интересует мастера. Несмотря на то, что он больше отнюдь не расположен к нему, все же заметно, что возвышение Напо-

леона из низкого жизненного положения его живо интересует. Это льстит его демократическому мировоззрению...» В конце этих воспоминаний имеется несколько глухих сведений о том, что «Бетховен—этот замкнутый человек—также склонил свою главу под ярмом любви. Неизвестно, кто была его Джульета, которой он писал страстные письма, но известно, что к несчастью для него она была замужем. Сильное влечение вобуждал в нем графиня Эрдёди, любовь, напоминающая чувство Руссо к госпоже де-Гудето. Я знаю и третий предмет его страсти, но не могу назвать его.»

Эти строки были прибавлены де-Тремоном к его воспоминаниям в более поздний период. Графиня Эрдёди в течение многих лет была близким другом Бетховена. Незадолго до описываемого периода, в 1808 году, он занимал несколько комнат рядом с ее квартирой. Впоследствии между Бетховеном и нею произошел резкий разрыв на почве домашних недоразумений. Ей посвящены два фортепианных трио ор. 70., соната для фортепиано и виолончели ор. 102. В 1820 году она была выслана навсегда из Австрии.

В следующем 1810 году Бетховен, повидимому, носился с новым планом женитьбы и просил своего старого друга Вегелера в Бонне достать ему его свидетельство о крещении, необходимое для совершения брачной церемонии. Кто была его избранница до сих пор осталось неизвестным, несмотря на многочисленные и отчасти даже излишне подробные обследования этого вопроса биографами Бетховена. Назывались различные имена, но ни одно из них достоверно не выяснено. Вероятно Тремон мог бы дать более точные показания об этом. Неизвестно также по каким причинам брак не состоялся. По всей вероятности какую-то роль здесь сыграло противодействие родных со стороны невесты. Что же касается упомянутой Тремоном «замужней дамы», то подобное сообщение совершенно противоречит твердому принципу Бетховена никогда не увлекаться замужними женщинами. Впрочем, какие-либо обоснованные предположения невозможны в виду отсутствия каких-либо точных данных в переписке Бетховена. Бетховен, вероятно, не избежал общей судьбы нескольких гениальных людей в том числе и Руссо. Ему пришлось преломить свою любовь страстную и сильную в нечто возвышенное и отвлеченное, так как необеспеченное положение музыканта, его физические недостатки

не дали ему возможности завоевать себе того семейного счастья, к которому он так горячо стремился и так высоко ставил среди жизненных благ.

Биографическая канва ближайших лет не так отчетлива, как в предыдущие годы. В 1810 году Бетховен заканчивает одно из своих значительнейших произведений—музыку к гетевскому «Эгмонту». Из этой трагедии Бетховен опять-таки взял то, что наиболее родственно его душевному строю—ее трагедийный пафос, веру в торжество справедливости, во всепобеждающую мощь народного восстания. Бетховенский «Эгмонт»—трагедия не отдельного лица, а целого народа, и этим его музыка вливает очень значительное содержание в несколько холодную и не лишенную скепсиса гетевскую трагедию. Наиболее ценная часть этой, предназначавшейся для сопровождения сценического представления музыки ее увертюра. Здесь Бетховен делает в высокой степени важную, как для его творчества, так и для дальнейшего развития музыкального искусства попытку проэцировать все содержание драмы в исторически сложившуюся форму, распределив ее по звуковой ткани. Бетховен считал форму увертюры наиболее подходящей для передачи драматических напряжений. В этом отношении увертюра к «Эгмонту», так же, как и увертюра к «Кориолану» и «Леоноре»—музыкальные драмы в миниатюре. Увертюра к «Эгмонту» написана в 1810 году и впервые исполнена была уже 24 мая того же года. Издание партитуры Бетховен предложил фирме Брейткопф и Гертель. «Получив партитуру», писал он в сопроводительном письме, «вы сами решите, как лучше использовать ее и каким образом обратить на нее внимание публики. Я писал свою музыку только из любви к поэту и чтобы доказать это ничего не взял от театральной дирекции. В благодарность за это дирекция приняла эту музыку и исполнила ее крайне небрежно, как она делала и по отношению к моим другим произведениям. *Нет ничего более мелкого, чем великие мира сего*... Последнее замечание относится к группе высокопоставленных меценатов, заправлявших театральными делами Вены.

Личное сближение Бетховена с Гете произошло несколько позже. 12 апреля 1811 года Бетховен отправляет к Гете очень горячее по содержанию, но весьма странное по орфографии письмо с просьбой сообщить ему свое откровенное мнение

о музыке к «Эгмонту». Письмо это кончается следующей, характеризующей скромность Бетховена, фразой: «Я очень желал бы знать ваше суждение: даже хула ваша будет благотворна для меня и моего искусства и будет воспринята мною столь же охотно, как величайшая похвала. Вашего превосходительства глубокий почитатель Людвиг ван Бетховен».

1811 год был одним из самых тяжелых годов в жизни Бетховена. Что крушение надежд на личное счастье тяжело отозвалось на душевном состоянии Бетховена мы чувствуем по мрачным теням, окутывающим композиции конца 1810 года. Усиливаются все более ноты недовольства судьбою, вместе с тем и склонность к бурному индивидуальному протесту. Свидетель этих настроений—f-moll-ный квартет «quartetto serioso» op. 95—где имеются моменты потрясающей личной скорби, с большим трудом преодолеваемой. Душевное томление, тоска, неудовольствие, никогда, впрочем, целиком не овладевали Бетховеном, и квартет постепенно высветляется к концу, свидетельствуя, что композитор вновь овладел собою ради будущих творческих возможностей. Внутренние противоречия преодолены, и, хотя жизнь становится миллионом мелких уколов все более и более невыносимой и Бетховену приходится ожесточенно бороться за свое существование, отвоевывая шаг за шагом возможность распоряжаться своим временем для музыкального творчества, он пишет в 1811—1812 году две свои наиболее жизнеутверждающие симфонии—седьмую и восьмую.

Характеризуя обстановку, в которой возникли эти два произведения, нельзя не поразиться полному контрасту между тяжелой действительностью и их беспредельным оптимизмом. Во внешнем течении жизни Бетховена с 1810 года начинается период непрерывной войны с людьми, так или иначе соприкасавшимися с ним повседневно. У него появляются черты повышенной раздражительности и даже больше того, болезненной подозрительности к окружающим. К тому же 15 марта 1811 года вступил в силу финансовый патент, узаконивший государственное банкротство Австрии и тем самым сокративший пенсию Бетховену на $^{2}/_{3}$, с 4.000 на 1.300 гульденов. В сентябре того же года Лобковиц взят был под опеку, и до апреля 1815 года Бетховен лишен был гарантированной им части пенсии. К этому еще прибавилась и растущая болезненность, потребовавшая лечения в модном тогда курорте Теп-

лице. В сохранившейся среди книг Бетховена брошюре знаменитого в то время врача Гуфеланда им отчеркнуто следующее место: «Здесь в Теплице многие больные, уже полжизни напрасно искавшие помощи, были исцелены... Теплицике воды лечат не только параличи внешних органов движения, но и поражения органов чувств, например, глухоты». Повидимому Бетховен все еще не терял надежды избавиться от своего рокового недуга.

Однако Бетховен не был человеком плененным житейскими мелочами. Экстаз, ликование были главными жизненными элементами его звукотворчества. За моментами подавленности наступают бурные разряды скрытой энергии во вне. К таким изначальным эманациям активности, по ту сторону всех существовавших до Бетховена симфонических типов, относится седьмая симфония, «в которой часто ритмические движения празднуют свои оргии» (Вагнер), «какая-то вакханалия звуков с откликами славянских плясовых напевов», по определению Чайковского. Седьмая симфония это мощное проявление ультраритмизма, понятие которое легко ощутить, но трудно определить. Спокойствие духа этой симфонии совершенно чуждо: поэтому в ней отсутствует медленная певучая часть. Танцовальные ритмы вытесняют прежнее представление о тематическом или мотивном развитии симфонического письма. В седьмой симфонии нет места ни эпическому описанию, ни созерцательному покою. Весь неудержимый натиск рождающийся в буре новой Европы, весь размах страстно мятежного Бетховена здесь сконцентрировался в радостно конвульсивно вздрагивающей ритмике, во все нарастающем до конца ликовании полнозвучной оркестровой массы. От финала седьмой симфонии, в основу которого, вопреки мнению Чайковского, положена не славянская, а венгерская плясовая тема, до демонизма Берлиоза—только один шаг.

После вакханалии седьмой симфонии восьмая, законченная через несколько месяцев вслед за нею, производит впечатление возврата к уюту гайдно-моцартовского музыкального быта. Вызвать скрытые в душе волевые импульсы—таков был смысл энергично и быстро написанной седьмой симфонии. Отрешенность от внешнего мира, сосредоточение в самом себе—источник ее звуковой энергии. К восьмой симфонии нельзя пред'являть повышенных требований. Характер звукового материала этой симфонии требовал более консервативной техники, но

в смысле тонкого артистизма, умения психологически оживлять старые схемы и эта симфония — неподражаемый прекрасный и логически выдержанный образец бетховенского симфонизма. Симфония играет всеми красками грациозного и безобидного юмора, особенно заключительное рондо—одна из самых обширных симфонических частей Бетховена, исходящее от почти примитивных образцов гайдновского венского стиля. Восьмая симфония — отражение жизнерадостной Вены и, как таковое, распространяет свое влияние на самые отдаленные проявления венского жанра в симфоническом стиле вплоть до Малера.

Обе симфонии — седьмая и восьмая — при первом своем исполнении вызвали ряд очень характерных своим комизмом критических отзывов. Известно, например, глубокомысленное изречение Вебера, «что в седьмой симфонии экстравагантность Бетховена достигла крайних пределов, и теперь этот гений совершенно созрел для сумасшедшего дома». Восьмая симфония, по мнению современников, «тоже не произвела надлежащего эффекта». Более внимательно, впрочем, чем его соотечественники к Бетховену относились французы того периода. В наполеоновское время в Париже образовалась сильная групппа «бетховенианцев», положившая начало бетховенского культа, впоследствии принявшего солидные размеры. По данным Ромэн Ролана уже в 1807 году ученики консерватории стали знакомить парижскую публику с симфониями Бетховена. Поразительно, например, то, что пятая симфония исполнялась в 1808 году, почти одновременно с ее «премьерой» в Вене. По этому поводу в парижских «Tablettes de Polymnie» появился следующий отзыв: «Этот неровный и странный автор поднимается то в величественном полете орла, то ползет по каменистой почве. Часто кажется, что перед нами голуби и крокодилы, запертые вместе». На существующий в Париже большой интерес к произведениям Бетховена указал в своей беседе и де-Тремон.

Первое исполнение седьмой и восьмой симфоний относится к концу 1813 и началу 1814 года. В течение двух лет, отделяющих от этих дат новую главу, произошел ряд очень интересных событий в жизни Бетховена, к изложению которых мы и обратимся. Несколько заказных работ «по случаю», как музыка к пьесе Коцебю, «Развалины Афин», и увертюра «Король Стефан» для театра в Будапеште и большое фортепианное трио B-dur, op. 97,—все относящиеся к 1811 году—дополняют ранее

данный нами список его работ. B-dur'ное трио было последней большой работой Бетховена для сочетания струнных и фортепиано. Оно во всех отношениях наиболее сильное произведение этого жанра. Впоследствии в 1816 году Бетховен занят был набросками новой композиции для того же состава, но далее эскизов дело не пошло. (В 1814 году им было написано, в виде подарка для маленькой Максимилианы Брентано, одночастное трио, не имеющее серьезного значения). С B-dur'ным трио связано еще одно тяжелое воспоминание: его первое исполнение 11 апреля 1814 года и повторение в конце того же месяца были последними публичными выступлениями пианиста-Бетховена. Усилившаяся до крайних пределов глухота заставила его навсегда отказаться от деятельности виртуоза, столь блестяще начатой им в Вене.

Богатейшей гаммой душевных переживаний отмечено лето 1812 года. Этим летом Бетховен в бесплодных поисках исцеления своего недуга еще раз посетил Теплиц. Летние дни 1812 года в Теплице несли с собой и важные политические события. Здесь под предлогом лечения встретились немецкие владетельные князья, короли и австрийский император для создания активного союза против Наполеона, начавшего свой поход на Россию. Здесь же собралось и много представителей немецкой литературы. 15 июля, ровно через неделю после приезда Бетховена, в Теплиц прибыл превосходительный поэт тайный советник веймарского двора Иоган Вольфган Гете. В городе Теплице и произошло личное свидание между двумя гениальными людьми. Как мы уже говорили, Бетховен—горячий поклонник Гете,—по окончании музыки к «Эгмонту», написал ему горячее письмо и вероятно удостоился ответа последнего: в бумагах Гете нашелся черновик ответного письма Бетховену. Поэтому рассказы о том, что Гете горделиво прошел мимо Бетховена, почти не замечая его, совершенно вымышлены. Еще в 1810 году Бетховен сблизился с восторженной молодой поэтессой Беттиной фон-Арним, имевшей тоже доступ к Гете. Беттина в ряде живых, хоть и несколько патетически взвинченных письмах подробно описала Гете потрясающее впечатление произведенное на нее Бетховеном, музыкальный гений которого заставил забыть ее все в мире. Таким образом Гете, не отличавшийся глубоким пониманием музыки, был достаточно подготовлен к свиданию с Бетховеном. 19 июля в рубрике «визиты»

его дневника появляется фамилия Бетховена. Гете первым посетил Бетховена. Последующие три вечера он целиком провел в обществе композитора и помечает в своем дневнике: «играет он изумительно». В письме к своему музыкальному советчику Цельтеру Гете 2 сентября 1812 года делает следующие остроумно-ядовитые замечания о Бетховене: «С Бетховеном я познакомился в Теплице. Его талант привел меня в изумление, но к сожалению это совершенно необузданный человек. Быть может он и прав, находя мир отвратительным, но этим сознанием он не делает ни себе ни другим его более приятным. Многое в его поведении можно извинить, к великому сожалению тем, что он все более и более теряет слух — обстоятельство менее опасное для музыкальной стороны его существа, чем для сношения его с внешним миром. В виду того, что это человек необычайной лаконичности последняя еще удваивается, вследствие этого недостатка». Замечательно, как верно Гете понял. что композитор Бетховен мог продолжать музыкальное творчество, лишившись слуха.

С этой встречей Бетховена и Гете связано знаменитое происшествие, крайне характерное для Бетховена. В переписке той же Арним полностью рассказана вся эта история: «Императрица и австрийские герцоги» так рассказывает Беттина Арним. «находились в Теплице, и Гете был отличен ими всячески. Для него в свою очередь, было очень важным делом выразить императрице свое глубокое почтение. Об этом он в торжественно-скромных выражениях сообщил об этом Бетховену.—«Что вы. сказал тот,—«ни за что не делайте этого. Ничего хорошего не выйдет... Вам следует, напротив того, бросить им в лицо, с каким великим человеком они имеют дело. Сами они этого никогда не поймут. Нет таких принцесс, которые бы дольше признавали своего Тассо, чем это щекочет их самолюбию. Я поступаю с ними совесем иначе. Однажды, когда я явился на урок к герцогу Рейнеру (эрцгерцогу Рудольфу), он заставил меня долго ждать в приемной. Тогда я основательно дал ему почувствовать, чем я недоволен. Когда он во время урока спросил меня, почему я так нетерпелив, я ему ответил: я достаточно ждал в прихожей и растратил там все свое терпение. После этого он уж никогда не заставлял меня больше ждать, так как я ему ясно доказал, что такая глупость изобличает только его собственный скотский образ мыслей. Я сказал ему: Вы можете нацепить кому-

нибудь орден, но от этого тот нисколько не сделается лучше, Можете произвести человека в придворные и тайные советники, но никогда вы не создадите ни Гете, ни Бетховена. Значит, раз вы сделать их не можете и самим вам до них далеко, то надо научиться почитать таких людей, что для вас очень полезно.— Пока Бетховен говорил это, приблизился весь кортеж императрицы и герцогов. Тогда Бетховен сказал Гете: Не выпускайте моей руки. Они должны уступить нам место, а не мы им. Гете придерживался другого мнения. Положение становилось для него весьма тягостным. Он высвободил свою руку, отошел в сторону и почтительно снял шляпу. Бетховен же со скрещенными руками прошел среди герцогов, немножко только передвинув шляпу на лбу. Те расступились, чтобы дать ему проход и вежливо стали раскланиваться с ним. Пройдя всю колонну, он остановился и стал ждать Гете, пропускавшего мимо себя весь кортеж с глубокими поклонами. Тогда Бетховен сказал: Вас я ждал, потому что я вас уважаю и ценю, как вы этого достойны, но тем вы оказали слишком много чести».

Достоверность этого сообщения подтверждается и другими показаниями очевидцев, а также письмами самого Бетховена к его издателям Брейткопфу и Гертелю от 9 августа 1812 года: «Гете слишком любит придворную атмосферу, больше, чем это подобает поэту. Что говорит о смехотворных чертах здешних виртуозов, если поэты, которым надлежит быть учителями нации из-за внешней мишуры забывают все остальное». В другом письме к Беттине Арним, впоследствии ею опубликованном, быть может и в несколько проредактированном виде, но несомненно заключающем ядро подлинных Бетховенских слов, он совершенно точно воспроизводит весь этот эпизод и саркастически отзывается о верноподданических чувствах Гете. Подводя итоги всем этим материалам, мы должны признать, что нет оснований заподозривать достоверность показаний Беттины Арним и других свидетелей этого эпизода. Правда, Беттина Арним не пользуется в истории немецкой литературы полным доверием, так как неоднократно было доказано, что она приукрашивала документы, выдаваемые ею за подлинные. Но в данном случае ее показания подтверждаются и другими источниками, а оспаривались они биографами Бетховена, главным образом потому, что в этом инциденте сказалось черезчур независимое демократическое его мировоззрение. Несомненно письмо Беттины Арним,

описывающее весь этот случай, основано на подлинных словах Бетховена: все обороты речи дышат чисто бетховенскими характерным признаками.

К неделям пребывания Бетховена в Теплице относится далее еще один очень важный документ его жизни. Это письмо к «бессмертной возлюбленной», найденное после кончины Бетховена тщательно сохраненным в потаенном ящике. Письмо это состоит из трех частей и помечено утром, вечером и вновь утром 6 и 7 июля. Оно обратило на себя внимание, во-первых способом своего хранения, доказывающим, какое важное значение этому документу придавал сам Бетховен, а затем своим страстным красноречием любви, отсутствующим в других подобных обращениях Бетховена к женщинам. О том, кто был предметом бетховенских страстных излияний исторической критикой были высказаны десятки предположений, и самому вопросу придано необычайное значение. Бетховенское письмо к «бессмертной возлюбленной», закончившееся возгласом: «вечно твой, вечно моя, вечно мы», вызвало целую литературу. В настоящее время считается установленным, что оно предназначалось для некой Амалии Зеебальд, молодой певице, возбудившей в Бетховене, вообще не склонном в любовных делах к сентиментальности, целый пожар чувств. Письмо осталось неотправленным. Любовь его была неудачной, как явствует из признания самого мастера в 1816 году о том, что «он любил несчастливо. Пять лет тому назад он познакомился с одной женщиной, соединиться с которой он считал бы величайшим счастьем своей жизни, но об этом ему не приходится и помыслить. Это—химера, и тем не менее он любит, как в первый день. Такой гармонии с человеком, по его уверению, ему еще никогда не приходилось находить. Об'яснения между ними не было, так как у него не хватило решимости высказать свои чувства».

О внешнем облике Бетховена в 1812 году лучшее представление дает маска его лица и бюст работы скульптора Франца Клейна,—оба безусловно важнейшие портретные материалы о Бетховене. Маской Клейна воспользовалось большинство художников, изваявших его облик Штук, Клингер, Аронсон и др. Та же маска положена и в основу многих живописных его изображений.

Большая львиная голова Бетховена с темной гривой волос давала всей его внешности характерное очертание. Маска



БЕТХОВЕН.
Бюст работы скульптора Ф. Клейна (1812)

Франца Клейна показывает замечательный лоб Бетховена, который Беттина Арним сравнивала с античным храмом, и, вместе с тем, несимметричность самого лица, испорченного следами оспы. Широкий и сильно оформленный рот с тонкими крепко сложенными губами и оттянутыми книзу углами скрывал два ряда белоснежных зубов. Паралельно губам, вдоль подбородка шла характерная складка, нос—приплюснутый и сильно расширенный—с большими ноздрями еще больше подчеркивал сходство его головы с львиной. Необычайный блеск бетховенских глаз на маске, с закрытыми тяжелыми веками глазами, конечно не передан. Молниеносно пронизывал его взгляд собеседника. Во время же игры глаза, одним из современников казались карими, другим же серыми, принимали глубокий темный оттенок. В описываемую нами эпоху, до 1814 года Бетховен носил узкие бакенбарды, затем исчезнувшие.

Конец 1812 года был для Бетховена отравлен рядом неприятностей. Внезапно, в конце сентября он уезжает из Теплица в Линц, где жил его брат Иоганн, чтобы воспрепятствовать браку последнего с его экономкой Терезой Обермейер. В этой истории Бетховен проявляет себя упрямым защитником традиционной морали и доходит в своем упрямстве до весьма непривлекательных поступков, вроде доносов местному начальству. Что побуждало Бетховена итти такими путями—не совсем ясно. Может быть тут сыграло известную роль чувство раздражения в связи с неудавшейся его личной жизнью. Свою невестку Бетховен продолжал ненавидеть до самой смерти. К брату же относился со смешанными чувствами пренебрежения и отеческой опеки. В тяжелых семейных отношениях Бетховена стоивших ему таких жертв в последнее десятилетие его жизни, отношения к брату Иоганну—некоторое время заведывавшего его коммерческой перепиской с издателями,—тяжелые страницы. Бетховен с детских лет был опекуном двух своих братьев Иоганна и Каспара, обременен был материальными заботами о них. Свою стихийную потребность в семейном уюте, привязанности к близким он перенес на своих братьев, из коих Иоганн, по профессии фармацевт, был на шесть лет моложе его. Семья была «злым роком» Бетховена. Братья малокультурные, жадные, отвечали величайшей неблагодарностью на все заботы о них гениального Людвига, еще при жизни отца ставшего главой семьи. Правда, и сам Бетховен совершал не раз поступки, житейски

более чем странные: человеком практичным он никогда не был. Известен тот острый сарказм, который он от времени до времени проявлял по отношению к Иоганну. Великолепен его жест в ответ на полученную им визитную карточку—«Иоганн ван-Бетховен—помещик» (по-немецки «владелец имения»)—«Людвик ван-Бетховен—владелец ума». По части ума у Иоганна Бетховена действительно замечалась нехватка.

«Ты не должен больше отдаваться человеческим чувствам для себя, только для других. Для тебя нет больше счастья, чем углубление в самого себя, в свое искусство»,—такую запись мы находим в дневнике Бетховена за 1812 год. Но служить своему искусству Бетховену становилось все труднее и труднее. Вся первая половина 1813 года проходит в хлопотах и неприятностях по охране своих прав на пенсию. В июле этого года Бетховен пишет: «вместо того, чтобы обдумывать известное количество тактов, мне приходится отдавать свое время необходимым ходам» (игра слов, где музыкальное понятие такта сопоставляется с житейским понятием хода—хлопот). Различные оперные планы (в том числе и на шекспировские сюжеты) безрезультатно занимают его воображение. Бесконечная переписка с издателями, борьба за недостаточно охраняемые существующим законом авторские права отнимают массу времени. Тяжелым бременем на Бетховена ложится также необходимость обучать теории композиции своего «благодетеля» эрцгерцога Рудольфа, к музыкальным способностям которого он относился скептически и о котором он в минуты откровенности признавался своему собеседнику, что «он ему ужасно надоел». Ко всему этому еще присоединялись денежные затруднения (Бетховену пришлось сделать довольно большой заем у одного из своих знакомых, Клеменса Брентано) и непрерывные безуспешные хлопоты по приисканию зала для «академии».

Подавленный всеми этими неприятностями, Бетховен в 1813 году стал серьезно помышлять о длительном переезде в Англию. Англичане и английское общественное мнение были предметом самого живого интереса Бетховена. Еще в 1812 году он, по заказу уже знакомого нам английского любителя Томсона начал гармонизацию ирландских и уэльских мелодий, вводивших очень чуткого ко всякой характерной народной мелодике Бетховена в новый для него мир звучания. Этим настроением Бетховена воспользовался предприимчивый механик Иоганн Непомук

Мельцель, изобретатель метронома, или, как его звали тогда — «музыкального хронометра». Бетховен, всегда быстро откликавшийся на всякие научные новости, увлекся перспективами мельцелевского хронометра, дававшего возможность с точностью устанавливать темп как целых пьес, так и отдельных их частей. Совместно с Антонио Сальери он подписал «об'яснение», рекомендовавшее публике это новое изобретение. Во время одного из посещений Мельцеля, Бетховен, по сообщениям его биографа, Шиндлера, импровизировал некий канон с комическим подражанием тикания мельцелевской «музыкальной машины». По всей вероятности именно этот канон был прообразом чудесного юмористического скерцо восьмой симфонии, одного из редких образцов отражения механического процесса в музыке. Кроме метронома, приобретшего большое значение, как измеритель времени, в музыке и науке, Мельцель своим изобретательским талантом служил и более дешевым сенсациям дня. В 1812 году он открыл в Вене большой механический и художественный кабинет. Здесь были выставлены скульптуры, картины и большая электрическая машина для демонстрации опытов. Но самую большую притягательную силу этого кабинета составляли сконструированный Мельцелем механический трубач и механический инструмент типа пианолы, «пангармоника». Трубач играл французский кавалерийский марш (характерно для наполеоновской эпохи) с сигналами и мелодиями, которым аккомпанировал сам Мельцель на фортепиано. Пангармоника давала эффект целого военного оркестра с барабанами, медными тарелками, треугольниками и прочим. Инструмент совпадал по принципу с пианолой, приводился в звучание автоматически, и благодаря большому размеру цилиндров на нем можно было исполнять довольно обширные пьесы. Репертуар гармоники был строго классический: военная симфония Гайдна, увертюра к «Лодоиске» Керубини, еще другая пьеса, специально написанная для этого инструмента тем же автором, и хор из «Тимофея» Генделя.

Мельцель был не только ловким механиком, но и прекрасным знатоком человеческих слабостей. Проведав об интересе Бетховена к Англии и рассчитывая на большую популярность его имени, он начал уговаривать Бетховена сочинить для пангармоникума симфонию, предлагая ему совместную поездку в Англию, на которую ни у него, ни у Бетховена денег не было. В те времена перевозка огромного инструмента, как пангармоника,

требовала больших расходов. Денежные же расчеты Мельцеля основывались на том, что Бетховен напишет композицию, которая создаст его изобретению шумный успех в Англии. Вот почему, когда распространилось известие о победе Веллингтона над Наполеоном при Витории, Мельцель нашел подходящую тему, льстившую национальному самолюбию англичан и выражавшую победную радость союзников. Он разработал план симфонии, изображающей это сражение, и Бетховен в первый раз в жизни решился выполнить работу по чужим заданиям. Мельцель выписал все необходимые барабанные и трубные сигналы, а также указал те места, где должно раздаваться «ура» победоносных войск, а также залпы артиллерии. Бетховен взялся за работу, и в августе 1813 года партитура была готова. Мельцель сразу понял, что симфония будет гораздо эффектнее для большого оркестра и сам предложил Бетховену переинструментовать ее. Тем временем он открыл выставку «Пожар Москвы», которая имела большой успех. В дальнейшем же предполагалось устройство симфонических концертов для поддержания его дела. Первый из них состоялся 8 декабря 1813 года в зале университета. В виду благотворительной цели концерта (в пользу раненых воинов). В конце принимали участие знаменитейшие композиторы и виртуозы того времени—Шпор, Сальери, Мошелес, Гуммель, Шупанциг. Дирижировал Бетховен. Программа концерта заключала: 1) «совсем новую симфонию» Бетховена (седьмую); 2) два марша исполненные автоматом-трубачем Мельцеля и 3) победную симфонию «Сражение при Витории». Для исполнения последней потребовалось два хора военной музыки, два особых больших барабана для пушечных выстрелов, машина для изображения белого огня, сигнальные трубы и набор военных барабанов. К стыду венской публики и тогдашних знатоков музыки «патриотическая» симфония имела наибольший успех, и газеты общим хором расхваливали «мощную композицию Бетховена, проникнутую столь высоким патриотическим под'емом». Это был, собственно говоря, первый большой и решительный успех Бетховена. Седьмая же симфония понравилась только частично, главным образом ее вторая часть. Но высокие знатоки, находили, что это—«музыка, написанная в пьяном виде». Концерт был повторен 12 декабря (здесь перевес окончательно остался за военной симфонией) и, наконец, 2 января 1814 года программа была дана еще раз, только вместо маршей трубача-авто-

мата исполнены были части бетховенской музыки к «Развалинам Афин». Воспоминание об этих концертах надолго сохранилось в памяти венской публики, и упоминания об них встречаются в мемуарах тридцатых и сороковых годов.

С Победы при Витории» начинается ряд патриотических композиций Бетховена, которыми он отдал дань националистическому угару, охватившему бывших вассалов Наполеона после его разгрома. По справедливости забытая теперь большая патриотическая кантата — «Мгновение славы» в честь венского конгресса, хор Германия на ужасающе бездарные тексты — ничего не дают для оценки Бетховена, но зато сильно укрепили его положение в тогдашней Вене. Главную роль, конечно, сыграло то обстоятельство, что Бетховен, как, ни как, откликнулся на движение, охватившее массы. Музыка, непосредственно реагирующая на жизнь, всегда имеет наибольшие шансы для своего распространения. Массы ликовали по случаю заключения мира после десятилетия жесточайших войн, не представляя столь жестокой политической реакции, наступившей немедленно после венского конгресса.

Торжественные дни конгресса и связанные с ним балы и празднества аристократии, прикрывали блестящим покровом безобразные политические насилия, творимые союзом монархов. Внешне положение Бетховена вновь улучшилось. Венская знать и «высочайшие особы» окружают его знаками внимания, чтобы потом, впрочем, после окончания конгресса навсегда забыть о нем. Бетховен с большим достоинством холодно принимает эти «ухаживания монархов», не делая никаких попыток извлечь из создавшегося положения каких-либо материальных выгод для себя. Его честолюбие исключительно было направлено на музыкальное творчество. Как виртуоз, он сошел со сцены, лавры дирижера тоже не были ему суждены: преувеличенно резкие приемы его дирижирования вызывали смех в зрительном зале и были бесполезны для оркестра, в виду усиливающейся его глухоты. Все же, как пианист Бетховен даже значительно позднее в середине двадцатых годов вызывал восторг у слушателей.

Шумиха венского конгресса отвлекла на некоторое время Бетховена от творческих работ. Тем не менее в 1814 — 1815 г. написан ряд вокальных произведений: патриотическая кантата «Мгновение славы», хор Морская тишь и счастливое путешест-

вие (на текст Гете), увертюра для «исполнения по всем торжественным поводам , как озаглавил ее Бетховен с очень своеобразным мотивным и инструментальным оформлением, новая, пятая, увертюра к «Фиделио» (для третьей редакции оперы), две сонаты для скрипки и виолончели, полонез для фортепиано, и в высшей степени поэтическая, внешне простая фортепианная соната ор. 90, e-moll,—одно из самых художественных тонко обработанных фортепианных произведений Бетховена.

Житейски Бетховен все более и более запутывался в клубке всевозможных судебных тяжб. С Мельцелем он порвал, когда выяснилось, что предприимчивый механик, убедившись в огромном успехе симфонии «Победа при Витории» попробовал без разрешения автора переложить ее для своей пангармоники. Жестко упрямый Бетховен вел с ним в течение трех лет судебную тяжбу, обращался даже к английскому принцу регенту за помощью, и только в 1817 году между ним и Мельцелем заключено было наконец соглашение. Весною 1815 года закончен был также процесс с опекунами и наследниками Кинского и Лобковица. Вся эта судебная волокита помешала, к сожалению, навсегда переработке набросков нового фортепианного концерта D-dur и симфонии H-moll, а также проектам опер «Ромул и Рем» (типична эта неизменная преданность Бетховена героическим сюжетам!).

К 1815 году относится ряд чрезвычайно интересных документов биографического характера: художественно написанные воспоминания венского медика и писателя Алоиса Вейсенбаха о Бетховене и письмо друга его юных лет Карла Аменда, содержащее одно очень интересное для русского читателя предложение Бетховену, а также сообщение английского пианиста Ните, содержащее очень показательные самохарактеристики композитора. Вейсенбах следующими словами описывает внешность Бетховена, какой она представлялась наблюдателю в 1815 году: «Тело Бетховена настолько крепко и бодро, как это редко выпадало на долю превосходных умов. Об этом свидетельствует и его лицо. Если Галл, «краниоскоп», (исследователь черепа) определил правильно местоположение душевных способностей, то музыкальный гений Бетховена можно буквально ощутить руками на его черепе. Бодрость тела, однако ж, присуща только его мясу и костям. Его нервная система страшно раздражительна и болезненна. Как грустно было мне видеть,

что в этом организме душевные струны так легко расстраиваются и лопаются. Когда-то он перенес страшный тиф, и с этих пор началось вырождение его нервной системы и вероятно столь страшное для него ослабление слуха. Часто я говорил с ним об этом: потеря слуха скорее несчастье для него, чем для мира. О нем можно было сказать то, что Лессинг влагает в уста живописца Конти: «еслибы Рафаэль даже родился без рук, он все же сделался бы величайщим живописцем»... Его характер вполне соответствует великолепным свойствам его музыкального таланта.. Его образ жизни в смысле разделения на дневные часы работ и удовлетворение жизненных обязанностей несколько хаотичен. Он считается только с теми указаниями, которые дают ему солнце или звезды, чем вызывает нападки тех, кто рабски подчинен времени и не знает высшего назначения. Эта хаотичность достигает высшей степени в моменты творческого вдохновения. Он настолько проникнут моральным сознанием, что не в состоянии любезн обращаться с тем, у кого он заметил следы нравственных из'янов. Ничто в мире—ни светская власть, ни богатство, ни положение в обществе не могут подкупить его, я сам был свидетелем многих событий, которые мог бы привести в пример. Его высокая чувствительность и могущественный инстинкт художественного гения составляют его счастье и несчастье. Счастье в том смысле, что они всегда возвращают его к самому себе, а несчастье в том отношении, что они всегда поддерживают в нем враждебное напряжение по отношению к окружающему миру»... В этих строках показательно то, что консерватор и автор патриотических стихотворений, Вейсенбах, отмечает резко выраженное свободолюбие Бетховена и его независимость от сильных мира.

Автор второго документа — письма, привлекаемого нами для выяснения биографических подробностей этих лет, Карл Аменда, подружился с Бетховеном еще в первые годы пребывания его в Вене. Он был прекрасным скрипачом. Бетховен даже предполагал устроить с ним концертное турне по всей Европе. Аменда был уроженцем Курляндии и в 1800 году покинул Вену, чтобы переселиться в эту автономную русско-немецкую провинцию. Бетховен подарил ему рукопись одной из своих ранних опер ор. 18. Еще незадолго до империалистической войны в России, у потомков Карла Аменда, имелся очень важный

Бетховенский подлинник. В марте 1815 года Аменда вспомнил о своем гениальном друге и написал ему обширное письмо, представляющее для нас большой интерес, в виду его предложения устроить концертное турнэ Бетховена по России, с посещением Петербурга, Риги и Митавы. Такое путешествие по мнению Аменды могло бы «принести Бетховену большие выгоды» так как он достаточно знаком и русским любителям, повсюду царит золотой мир, покровительствуемый музам». Весьма возможно, что не осложнись так невзгодами в это время жизнь Бетховена, он принял бы предложение Аменды.

С английским пианистом Шарлем Ните Бетховен познакомился во время своего пребывания в австрийском курорте Бадене. Еще восьмидесятилетним старцем Ните раскавывал первому биографу Бетховена Дзаеру, что он никогда в своей жизни не видал человека, который бы так любил природу, как Бетховен. С Ните Бетховен совершал обширные прогулки по окрестностям Вены. Он буквально жил природой. Она была его главной пищей". С Ните Бетховен не раз живо обсуждал план поездки в Англию, и только смерть его брата Карла, принятие на себя обязанности опекуна сына усопшего помешали Бетховену исполнить это намерение. Часто разговор заходил о популярности его ранних произведений в Англии, особенно септета. «Все это совершеннейшие пустяки», заметил Бетховен, „я рад был бы сжечь все их". Другой раз Ните говорил с ним о пасторальной симфонии, по поводу которой Бетховен заметил: «**когда я сочиняю музыку, моя фантазия всегда рисует мне, какую-либо определенную картину и я работаю согласно ей**»—слова, очень важные для оценки програмных начал в его музыке! В эти годы Бетховен был еще общителен и ласков с людьми, пользовавшимся его расположением. Он часто громко смеялся, когда был в хорошем настроении и отчетливо воспринимал громкую раздельную речь. Ните передал Бетховену поручение Лондонского Филармонического Общества сочинить три новые увертюры, но заказ этот Бетховен не выполнил: его творческий гений, как мы увидим из дальнейшего, в эту пору был стеснен в своем активном проявлении нелепо тяжелыми житейскими условиями. Вместо трех новых увертюр он предложил Филармонии три им сочиненные раньше. «Первый композитор после господа бога», как его име-

нует одно шуточное стихотворение того времени, получил за это 75 гиней (около 800 рублей).

15 ноября младший брат Бетховена, Карл «королевский счетный советник», скончался в Вене. Бетховен нежно ухаживал за умирающим, и, по его собственному признанию, болезнь последнего стоила ему свыше 10.000 гульденов. Как и второй брат аптекарь Карл не выделялся своими интеллектуальными способностями. Он все же был более близок своему гениальному брату и некоторое время исполнял роль посредника между ним и его издателями. Чувствуя приближение смерти, он поручил своего девятилетняго сына Карла заботам Людвига. В завещании составленном накануне смерти имелось, однако, добавление, которому суждено было сделаться источником длительной борьбы, упорной и безрадостной для Бетховена. Пункт пятый в завещании гласил: «опекуном моего сына назначаю брата Людвига ван Бетховена. Испытав от моего нежно любимого брата настоящую братскую любовь и великодушие, благородную помощь я с полным доверием к его благородному сердцу жду, что оказанную мне любовь и дружбу он перенесет на моего сына Карла и сделает все, что возможно для душевного образования и дальнейшего преуспеяния моего сына. Я знаю, что он не откажет мне в этой просьбе». Далее имеется упомянутая нами роковая приписка: „так как я заметил, что мой брат господин Людвиг ван Бетховен имеет намерение в случае моей возможной кончины взять моего сына Карла совершенно к себе и всецело отстранить его мать от надзора над его воспитанием, и между моей супругой и братом, нет, далее, добрых отношений, я считаю нужным сделать добавление к моему завещанию, ибо я совершенно не желаю, чтобы сын мой Карл был удален от своей матери, но, напротив того, хочу, чтобы мальчик, посколько допустит его будущее призвание, оставался у своей матери. Поэтому она так же, как и мой брат, должна опекать моего сына Карла. Только соглашением обоих может быть достигнута та цель, которую я имел в виду, назначая моего брата опекуном моего сына. Для блага моего ребенка я взываю к уступчивости моей супруги и сдержанности моего брата“.

Эти обязательства внесли нечто совершенно новое в жизнь Бетховена. 22 ноября 1815 года Бетховен принял «из руки в руку» обязанности опекуна над малолетним своим племянни-

ком вместе с его матерью Иоганной ван-Бетховен. Девятилетний ребенок отнюдь не был таким талантливым мальчиком, каким его представлял себе преувеличенно нежный дядя. Во всяком случае Бетховен сразу понял, что влияние матери, женщины поведения сомнительного и легкомысленной, могло испортить характер мальчика. Но что бы ни предпринимал Бетховен в деле воспитания своего племянника—помещал ли он его в школу или брал к себе—всегда упрямая и, повидимому, сильно привязанная к своему сыну мать старалась помешать ему. Началась борьба между ними. Бетховену неоднократно приходилось отстаивать свои права перед судом, обыкновенно становившимся на сторону матери—«королевы ночи», как саркастически называл ее Бетховен, пока наконец высшая судебная инстанция не решила дела в пользу Бетховена и отвела окончательно мать Карла от опеки над ним. Время, энергия, нервы тратились на эти распри, которые, конечно, весьма печально отзывались и на самом предмете этой судебной тяжбы, маленьком Карле. Но не менее тяжело они сказывались и на продуктивности самого композитора, обратившегося теперь в педагога, и безмерно увеличивавшего, в силу своего бурного темперамента, это и без того нелегкое бремя. Знаменитому стихийному бетховенскому смеху суждено было теперь постепенно умолкнуть: наступили времена тяжелые, неозаряемые более проблесками радости.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Последний Бетховен.

С робостью приступаем мы к описанию последних десяти лет жизни Бетховена. «Последний Бетховен», оставшийся книгой за семью печатями для своих современников, сам порывает нити, соединявшие его прежде с окружающим миром, все больше замыкается в недоступном наблюдателю внутреннем творческом кругу. Потребность в одиночестве, бывшая всегда характерной чертой его натуры, теперь начинает сказываться с особой силой. Постепенно у него начинает развиваться какая-то болезненная недоверчивость к окружающим, «психоз глухих», как именует медицина такое состояние. Творец, композитор, одержимый неутомимой жаждой закреплять в звуках постоянно волнующий его поток мощных мыслей и чувств, художник,

влюбленный в жизнь, кажется теперь отщепенцем от мира, ненавистником людей, неуживчивым чудаком, вечно терзаемым какими-то вымышленными подозрениями.

Бетховен, всегда чувствовавший себя активно связанным с политикой, моралью, философией своего времени, теперь становится их пассивным наблюдателем, не лишенным глубокого сарказма и горечи иронии. Конец десятых и начало двадцатых годов были для Австрии, и не только для нее, эпохой, о которой можно было справедливо сказать: «бывали хуже времена, но не было подлей». Лицемерный союзный акт 8 июня 1815 года, обещавший странам, разгромившим Наполеона, жалкую, никогда не исполнявшуюся хартию вольностей и основанный в том же году «для защиты религии, мира и справедливости» священный союз, прикрывавшие своим авторитетном всякое преступление, всякую нравственную низость, открыли эпоху господства Меттерниха, истинным лозунгом которого был: «только богатым — права». Восторжествовавшая же крупная, зажиточная буржуазия и богатый землевладелец феодал поддержали главным образом раззолоченное барахло виртуозности, все равно инструментальной или вокальной, и проявляли заметную склонность отдавать предпочтение итальянским кумирам того времени во главе с Россини перед непонятно усложненной музыкой Бетховена. Музыкальные вкусы меттерниховской Вены колебались между двумя противоположностями накрахмаленным, чопорным придворным стилем «композиторов его императорского величества», как иронически именовал их Бетховен и пьяняще-расслабляющей южной мелодикой. «Наше время», писал Бетховен своему племяннику, т р е б у е т с и л ь н ы х д у ш, которые могли бы заклеймить злых, жалких мерзавцев, занятых только своими мелкими делишками». «Мне не нужны ученые, а добрые подданные» в те же годы провозгласил «победитель Наполеона» типичный полицейский-ищейка, австрийский император Франц.

В течение 1816-1817 годов Бетховен написал сравнительно мало, во всяком случае достойного его гения. Сюда относится «Весенний круг», «К далекой возлюбленной», быть может одно из самых сильных выражений тоски о несбывшемся любовном счастьи во всей мировой литературе, фантастическая соната для ф-п. A-dur op. 101, пронизанная грядой летучих видений, и D-dur‘ная фуга для струнного квартета. Дела и дни стареющего Бетховена были всецело заняты заботами о племяннике. «Кто

хочет пожать слезы, тот должен сеять любовь», отмечает он в дневнике в декабре 1816 года. Повидимому эту печальную истину внушила ему сама действительность. Много, слишком много любви вложил он в дело воспитания племянника! С середины октября 1816 года Бетховен стал тяжко хворать «катаральным воспалением», как весьма неточно выражалась тогдашняя медицинская наука. Начинается цепь мучительных болезненных явлений, от которых Бетховену уже не удалось избавиться до самой смерти. К тому же необычайно осложнилась и домашняя жизнь композитора. Больной Бетховен жестоко страдал от отсутствия близкого человека, который бы заботился о нем. Со своими прислугами он находился в вечной борьбе, полагая, что они хотят воспользоваться его положением, чтобы непременно обокрасть его. Одна из записей бетховенского дневника свидетельствует о подобных житейских неприятностях: «Никогда не следует иметь только одну прислугу. Очень тяжело приходится, когда одновременно заболевает и хозяин и слуга». Должно что-то случиться—необходимо предпринять путешествие, нет другого средства спастись, и только таким путем ты можешь подняться до высот своего искусства, в то время, как здесь ты погрязаешь до конца. Сначала симфония, а затем... далеко, далеко». Но прошло еще несколько лет, пока Бетховен воспрянул и собрался силами для последней симфонии... девятой.

Постепенно жизненная энергия начинала одерживать верх, и Бетховен вновь выходит победителем из этого кризиса. Великий художник оттесняет «бедного, несчастного человека», как называл себя в одном из писем 1817 года он сам. Со стихийной силой прорывается здоровый бетховенский юмор, разящий, как удары молнии. В воспоминаниях современников ясно отмечается перелом к лучшему. Англичанин Потер, видевший его осенью 1817 года, свидетельствует о необычайном интересе Бетховена к английским общественным делам. Потер приехал в Вену специально для того, чтобы брать уроки у Бетховена. От этого Бетховен решительнейшим образом уклонился. «У меня только один ученик» (эрцгерцог Рудольф), «и мне бы очень хотелось от него освободиться», заметил Бетховен. «Тотчас же после первой встречи» рассказывает Потер, «он яростно набросился на австрийское правительство и обложил его всевозможными нелестными словами. Он мечтал переехать в Англию. Его

желание, говорил он, «увидеть дом англичанина из низшего сословия — вы англичане имеете голову на плечах». И в этих словах вновь сказывается демократ, которому окончательно опротивела политически гнилая атмосфера тогдашней Вены. С Бетховеном можно было еще сговариваться, не прибегая к помощи знаменитых впоследствии «разговорных тетрадей»: он еще слышал, прикладывая согнутую ладонь к уху.

1818-1821 годы—трехлетие целиком, занятое нескончаемыми судебными препирательствами с «королевой ночи», закончившимися только 8 апреля 1820 года, не давало возможности Бетховену полностью сосредоточиться на всех своих творческих планах. Резкая прерывистость с трагическим уклоном восприятия окружающего мира претворяется в эту пору бетховенского творчества в фортепианных сонатах ор. 106, 109 и 110. (№ 29, 30 и 31). К этому присоединяется и работа над «Торжественной массой», вариационными сочинениями для фортепиано и флейты или скрипки и 11 народными танцами для оркестра, плюс ряд вокальных произведений, преимущественно в форме канона. В фортепианных сонатах с полной отчетливостью определяются характерные черты «последнего» бетховенского стиля. Этот стиль непрерывно внутреннего напряжения, разрешаемого в строго законченных полифонических формах (обилие фугированных частей). Вместе с тем последние сонаты дают полное представление о том, как чувствовал Бетховен фортепианную звучность. Весьма возможно, что подаренный ему в 1818 году его английским поклонником фабрикантом фортепиано Томасом Бродвудом великолепный сильный по звуку «флигель», обладавший превосходной по точности пригонки молоточков к клавишам «английской механикой», подсказал композитору новые звучание, и таким образом мир материальной культуры расширил творческие горизонты величайшего из мастеров звука!.. Обостренная творческая активность, торжество воли над скорбной стороной жизни — таков основной смысл этих фортепианных произведений Бетховена при всем разнообразии художественных замыслов, в них вложенных. Сонаты эти — симфоничны по существу, они—ярчайший контраст к ажурной, ласковой беглости моцартовского стиля. Их своеобразие в соединении сложнейшей гаммы эмоций с предельным напряжением фортепианного звука. Ближайшему после Бетховена поколению казалось немыслимым овладеть своевольным полетом его фан-

тазии. Ведь предлагали же вписать в пятидесятых годах в паспорт Брамса, что он играет наизусть колоссальную сонату ор. 106, а Вагнер, со свойственной ему актерской выразительностью, подполз на коленях к Листу после исполнения им того же гиганта среди всех бетховенских фортепианных сонат. Бетховен приблизился к пределу фортепианной выразительности, еще не превзойденной и настоящим временем.

Три указанные нами сонаты выкристаллизовывались параллельно с другими замыслами в области сочетания вокальной и симфонической стихии. К концу 1818 года относится странная запись Бетховена, свидетельствующая о том, что он задумал тогда две симфонии в тональности «Re» (in D). Она находится среди эскизов к сонате ор. 106: «Adagio cantique», гласит беглая надпись, «набожное песнопение в симфонии в древних тональностях, или самостоятельное, или, как вступление к фуге. Возможно, что таким образом будет охарактеризована вторая симфония, где в последней части или даже в адажио вступят певческие голоса. Оркестровые скрипки и др. в последней части удесятеряются. Или же адажио определенным образом возвращается в последней части, при чем певческие голоса вступают постепенно друг за другом. В адажио—текст греческого мифа «Cantique Eclesiastique» в аллегро—празднество Вакха». Несмотря на отсутствие определенных документов (нотных эскизов) мы можем в процессе создания девятой симфонии различить два отдельных плана. Повидимому «закон парности», проявляющийся во всем симфоническом творчестве Бетховена (третья и четвертая, пятая и шестая, седьмая и восьмая симфонии) оправдался и здесь. Однако, десятой симфонии никогда не суждено было осуществиться.

В эти годы произведения Бетховена, несмотря на то, что итальянская опера начинает привлекать к себе все более и более широкие слои, игрались в Вене сравнительно часто. В 1818 г. они были исполнены 24 раза в концертах, и в том же году «Фиделио» шел пять раз на сцене. В 1819 году сочинения Бетховена 12 раз появляются в программах. Фигура Бетховена все ярче и ярче выделяется в воспоминаниях современников, и его квартиры, как в самой Вене, так и в окрестностях ее, становятся местом паломничества для образованных людей того времени. Небольшая талантливейшая новелла Вагнера «Паломничество к Бетховену» художественно верно запечатлела такую картину.



БЕТХОВЕН.
Литография Летронна 1818

Потрясающе трагический портрет Бетховена, свидетельствующий о росте его рокового страдания, дает в начале 1819 года поэт Аттербом: «Я видел Бетховена на частном концерте. Это—человек небольшого роста, но сильного сложения. У него глубокие меланхолические глаза, высокий мощный лоб, лицо, на котором уже нельзя открыть ни малейших следов жизнерадостности. Его глухота, к сожалению, содействует этому, ибо теперь как говорится, он глух, как пень. Вследствие этого он живет в полном одиночестве и почти в полном молчании... Говорят, и я охотно этому верю, что в отношении души и характера, он сердечен, честен, самоотвержен и полон силы. Он сам дирижировал концертом, на котором я его видел. Исполнялись только произведения его самого и нескольких других мастеров, которых он достаточно знал, чтобы услышать их внутренно. Что внешним ухом он уже ничего не улавливал—доказывала большая, но непродолжительная путаница в ритме и силе звука играющих во время пиано, которое последние в спешке игры забыли сделать. Но Бетховен ничего не замечал. Он стоял точно на изолированном острове направляя поток своих темных демонических гармоний в мир людей самыми неожиданными движениями. Так например, он указывал пианисимо тем, что опускался тихо на колени и касался руками пола. При фортиссимо он взлетал кверху, как пущенная из лука стрела, казался выше своего роста и раскидывал широко обе руки. Между этими двумя крайностями он держался все время, подымаясь и опускаясь.

Несколько художников зафиксировали внешний облик Бетховена в 1818-1819 год. К этому периоду относятся знаменитые портреты Клебера и популярные работы Шимона и Штилера. Молодой художник Клебер дал интересное в своих подробностях описание бетховенской внешности, его манеры одеваться и бытовой обстановки. Бетховен жил в это время в Мёдлинге близ Вены, в очень живописном месте, любимом венской интеллигенцией: «Квартира Бетховена в Мёдлинге», писал Клебер, «была чрезвычайно скромна, так же, как и вся манера его поведения. Его одежду составлял небесно голубого цвета фрак с желтыми пуговицами, белый жилет и галстух по моде того времени, но все в очень запущенном виде. Цвет его кожи был здоров, лицо изрыто оспой, волосы имели окраску синеватой стали, так как их черный цвет начал постепенно седеть. Его глаза были серо-синие

и в высшей степени выразительны. Когда волосы его шевелились от ветра, они действительно приобретали какой-то оссиано-демонический характер. В дружеской беседе лицо его, напротив того, принимало добродушное и мягкое выражение, в особенности, если предмет беседы ему был приятен. Каждый порыв души его моментально выражался в чертах лица с необычайной силой». Эту крайнюю выразительность бетховенской жестикуляции и, вместе с тем, все более растущую нелюдимость, подчеркивает и в своих воспоминаниях 1821 года англичанин Рессель: «Бетховен—знаменитейший из современных венских композиторов, а в некоторых отношениях, быть может, самый замечательный музыкант своего времени. Несмотря на то, что он далеко еще не стар, полная глухота делает его совершенно нелюдимым, и таким образом он потерян навсегда для общества. Пренебрежение ко всему внешнему придает ему несколько дикий вид. Черты его лица сильны и выразительны. Его глаза полны неукротимой энергии. Волосы, к которым уже годами не прикасался ни гребень, ни ножницы, бросают густую тень на его высокий лоб и придают его голове своими змеевидными сгустками вид головы медузы. Этой мало приятной внешности более или менее соответствует и его поведение. Любезность и доступность мало свойствены его характеру, за исключением лишь тех моментов, когда он находится в кругу своих ближайших друзей. Однако, полная потеря слуха почти совершенно лишила его тех радостей, которые дает пребывание в обществе и вероятно очень усилила резкость его характера. По вечерам он обыкновенно посещал один подвал (ресторан), где совершенно отдалившись от шума общественных собраний в уединенном уголке пил вино и пиво, ел сыр и рыбу и читал газеты. Однажды к нему подсел некто, физиономия которого ему очень не понравилась. Бетховен гневно посмотрел на незнакомца и плюнул на землю, точно внезапно увидел жабу. Затем он стал попеременно то заглядывать в газету, то на нежданного гостя, еще несколько раз плюнул, при чем его волосы поднялись дыбом и иглами торчали во все стороны, пока наконец он не выбежал из комнаты с возгласом «какая мерзостная физиономия».

Неудивительно, что при такой подчеркнутой антипатии ко всяким правилам внешней корректности и при крайне неопрятной одежде Бетховен, в конце-концов, ввязался в конфликт

с блюстителями порядка чиновнически - чопорной Вены. Об этом свидетельствует следующий трагикомический случай, приключившийся с Бетховеном в самом начале 20 годов. Увлеченный потоком своих мыслей он имел обыкновение уходить далеко от своей квартиры, не считаясь ни с временем ни с пространством. Однажды полицейский комиссар одного из предместий Вены сидел уютно за ужином в пригородном ресторане. Внезапно появился полицейский служитель и заявил комиссару, что задержан какой-то суб'ект. уверяющий, что он—Бетховен. Однако, вид арестованного доказывает, что это просто нищий, бродяга. Он одет в старый разорванный сюртук, без шляпы, не имеет при себе удостоверения личности. Комиссар распорядился поэтому задержать неизвестного до следующего утра. В половине второго комиссар отправился домой, но не успел еще уснуть, как к нему явился опять полицейский служитель и заявил, что с арестованным нет сладу. Он буйствует и продолжает требовать комиссара. Делать нечего пришлось отправиться в арестный дом и допросить арестованного. Задержанный требовал, чтобы вызвали некоего Герцога, капельмейстера, жившего в предместьи Вены, который может засвидетельствовать, что он, действительно Бетховен. Герцог явился и увидев задержанного человека воскликнул—да это Бетховен! Он забрал его к себе, и здесь Бетховен рассказал ему, каким образом он попал в арестный дом. Утром этого дня в старом сюртуке без шляпы он отправился совершить небольшую прогулку. Совершенно погруженный в свои мысли он забыл о возвращении домой и вечером голодный и усталый, покрытый пылью он очутился в предместьи Вены, не отдавая себе отчета, где он находится. Чтобы ориентироваться он стал заглядывать в окна домов, где зажигали свет. Полиция, заподозрив в нем нищего, задержала его несмотря на все его уверения, что он—Бетховен. Полицейский, арестовавший его, на протест Бетховена сухо заметил: «этак всякий прощалыга может назвать себя Бетховеном. Бетховен в таких лохмотьях не ходит».

Образ Бетховена бедно одетого, блуждающего по окрестностям Вены, посмешище полицейских и детей улицы крепко презался в памяти современников и тысячекратно варьировался, как в западно европейской, так и русской беллетристике (новеллы Одоевского «Последний квартет Бетховена», Соллогуба «Калоши» и др.). Здесь главным образом действовал контраст

между его положением величайшего композотора столетия и почти нищенской обстановкой, в которой он жил. Менее изученным остался, к сожалению, тот важнейший документальный материал, какой с конца 1818 года представляет, так называемые «конверсационные» (разговорные) книги, к помоши которых он прибегал для сношения с окружающими. Число таких книг, найденных после смерти Бетховена, равнялось 400, примерно 50 на каждый из последних восьми лет жизни Бетховена. Дзайер для своей знаменитой биографии Бетховена обследовал 135 таких книг, хранившихся в берлинской королевской библиотеке. Это были по большей части белые записные книжки, которые Бетховен носил всегда в сюртуке, когда уходил из дому (дома он пользовался для этой цели аспидной доской). Книжки обходили его друзей, которые вносили в них ответы на вопросы, интересовавшие Бетховена. Личные записи Бетховена — редки, но бывали случаи, когда он сам давал ответ в письменной форме

С культурно-исторической точки зрения эти тетради имеют огромную ценность. Самые разнообразные вопросы поэзии, музыки, политики, философии, общественности затрагиваются на этих страницах различными собеседниками, свидетельствуя о необычайной живости общественных интересов Бетховена в эту пору, когда легенда старалась всячески сделать из него озлобленного человеконенавистника. Обаяние устной беседы с выдающимися людьми своего времени целиком сохранилось в этих обычно карандашом бегло набросанных заметках. Так, например, летом 1819 года Бетховен ведет с каким-то неизвестным беседу, ясно доказывающую, что он чрезвычайно интересовался оппозиционным движением среди молодежи этого времени. Следующие фразы освещают эти вопросы. «В Берлине образовался открытый союз в защиту правды и справедливости против тайного (реакционного) союза добродетели. Студент Вильман произнес замечательную речь.—Это единственные люди, которые не хотят знать о том, какое духовное движение охватило народы. Не следует шутить с депутатами: это народные соки — через пятьдесят лет они все будут республиканцами. — У нас теперь 38 суверенов в Германии.—Немцам не достает единства. Так было со времен Адама». Правда, в этих записях нет формулировок самого Бетховена, но достойно всяческого внимания, что он так живо интересовался политическими злобами дня

и ростом республиканского движения. Подобные же экскурсы в область политики в данном случае, так называемого «естественного права», мы встречаем, например, в «разговорной» тетради 1820 года, опубликованной впервые Калишером в немецком журнале «Musik».

Заслуга сохранения большинства «разговорных тетрадей» Бетховена принадлежит Антону Шиндлеру (1795-1864), в 1819 году сделавшемуся секретарем Бетховена. Его сближение с Бетховеном произошло благодаря тому, что Шиндлер работал в бюро одного венского адвоката, к услугам которого прибегал композитор. Шиндлер не был глубоким и разносторонне образованным человеком, но безграничная преданность Бетховену восполняла его недостатки. Бетховен, несправедливо резко обращавшийся с ним, все же чувствовал в нем своего друга. По своему ограниченному кругозору Шиндлер не мог быть больше, чем помощником Бетховена в чисто житейских делах, но ему удалось собрать немало драгоценных документов, человеческих документов, касающихся гениального композитора. Последние легли в основу его биографии Бетховена (1842), имеющую, несмотря на многие неточности, поныне еще значение. Великий Гейне познакомился с Шиндлером в сороковых годах и острым пером набросал несколько карикатурный портрет этого «интимного друга» Бетховена, говорившего о нем в превыспренном тоне носившего его портрет в медальоне на груди и писавшего на своих визитных карточках «ami de Beethoven» (друг Бетховена).

Высоко показательны для отношений Бетховена к представителям литературного романтизма несколько теплых строк, адресованных им музыкальнейшему из романтиков Э. Т. А. Гофману 23 марта 1820 года; «пользуюсь случаем сблизиться с таким умным человеком, как вы. Мне передавали, что вы в числе прочего писали обо мне... Я вижу, что вы принимаете некоторое участие во мне. Я должен сказать, что это меня чрезвычайно радует со стороны человека, одаренного столь чудесными качествами, как вы . Никто иной, как этот музыкальнейший из романтиков, сам недурной композитор и создатель особого рода литературы—рассказов, связанных с музыкой, дал замечательнейшие для своего времени разборы симфоний Бетховена и его инструментальной музыки. Гоффмановские статьи о Бетховене—несомненные шедевры музыкальной крити-

ческой мысли, и он первый высказал глубоко проникновенные слова о том, что «музыка Бетховена движет рычагами страха, ужаса, страдания... и открывает нам царство величавого, безграничного... наполняет нашу грудь полнозвучным сочетанием всех страстей». С Гоффмана начинается культ Бетховена, как мастера общечеловеческих чувств и грандиозного охвата жизненных сил, нашедших свое завершение в восторженных дифирамбах гоффманианца Рихарда Вагнера. Личных встреч Бетховен и Гоффман, умерший в 1822 году, не имели, но в «разговорных тетрадях» имя Гоффмана упоминается и в дальнейшем часто. О последующем трехлетии (1822-1825) мы всесторонне осведомлены благодаря большому количеству дошедших до нас «разговорных тетрадей». В эти знаменательные годы закончен был жизненный труд Бетховена в области симфонической и инструментально-вокальной музыки («Торжественная месса»). Задуман был еще ряд обширных планов, осуществить которые помешала уже смерть. Мы позволим себе, опуская бытовые подробности, проследить последний симфонический под'ем Бетховена, развитие основных мыслей девятой симфонии. Жизненные обстоятельства Бетховена складывались так, что заставляли его спешить с осуществлением важнейших его замыслов. Могучая жизненная энергия напрягалась в борьбе с надвигающимися тенями болезни, с предчувствием гибели. Бетховену хотелось с максимальным напряжением творческих сил выразить свою мечту о радости, свою веру в победу братства людей, как начала строительства жизни. Ей он посвятил свой последний симфонический гимн.

В различные моменты жизненного пути Бетховена занимала мысль о «гимне радости» на текст шиллеровской оды. Теперь, на пороге старости, его вновь охватывают юношеские мечты. «Люди братья, все человечество—одна братская семья», провозглашает Бетховен, возрождая в своей последней симфонии картину народных музыкальных празднеств Великой Французской Революции. Девятая симфония, в противоположность другим бетховенским симфониям, произведение, не органически выросшее из одного звукого замысла, а плод беспокойной мысли, ищущей разрешения жизненно важных проблем. Еще в 1792 году в письме одного из боннских знакомых Бетховена мы находим указание, «что он собирается переложить на музыку шиллеровскую оду «К радости», а именно каждую строфу в отдельности.

Текст этой оды, прославлявший свободу («свобода» по цензурным соображениям была заменена «радостью»), как нельзя лучше отвечал революционным настроениям молодого Бетховена. В записной книжке 1811 и 1812 года мы находим набросок композиции на слова этой оды, и в том же году Бетховен собирался приступить, после окончания восьмой симфонии, к своей девятой. В музыкальных записях 1815 года намечается первая идея симфонии ре минор, в 1817 году она приобретает ритмическое оформление, а в 1818 выясняются главные темы «последней» и «второй» части. Предполагалось закончить симфонию фугой: финал ее был задуман чисто инструментально. Затем наступает некоторый перерыв, и в 1822 году имеются налицо новые эскизы и записи, определенно относящиеся к девятой симфонии. Бетховен излагает проект финала девятой симфонии из четырех частей с заключительным певческим хором и турецкой музыкой. С трудом далось окончательное решение Бетховену и многократно менялась редакция мелодии для хора, такой элементарно увлекательной в ее настоящем виде. Только осенью 1823 года Бетховен находит окончательное оформление этой части и заканчивает партитуру симфонии.

Тома исписаны о девятой симфонии Бетховена. Достаточно указать на монографию венского исследователя Генриха Шенкера, об'емом в пять раз превосходящую данную книгу, где такт за тактом прослежено формальное построение этой симфонии. Но для того чтобы понять колоссальный масштаб этого произведения и всю силу его социального пафоса надо представить себе массовое празднество, где каждый отдельный участник намагничен общим ликованием победоносной революции. Мы скорее ощущаем, чем в точности можем доказать связь симфонического гимна девятой симфонии с произведениями Мегюля, Госсека, написанных для революционных празднеств Парижа. Яснее близкое родство девятой симфонии с его третьей, этим апофеозом революционного героизма, хотя первые части симфонии носят более философски размышляющий созерцательный характер, чем насквозь активная «героическая». Было доказано, что в девятой, заключающей симфоническое творчество Бетховена, проходят в углубленном виде все любимые симфонические приемы и даже реальные темы его предыдущих оркестровых работ. Тем же психологическим контрастом между глубокой скорбью и дифирамбом жизни,

который мы встречаем в третьей симфонии, пользуется Бетховен и в девятой. В финале вновь возвращается и вариационный принцип, как средство раскрытия многообразия окружающего мира. Неизвестно, в каком направлении пошел бы Бетховен в деле развития симфонической формы, если бы ему удалось осуществить свою десятую симфонию. Но уже в девятой чувствуется полный разлад между ничтожными оркестровыми средствами, доступными его эпохе, и мировым охватом ее пафоса. По своему прав был Вагнер, утверждая невозможность дальнейшего использования симфонической формы после девятой.

Время окончания девятой симфонии совпало с повальным увлечением венской публики музыкой Россини и итальянской оперой. Увлечение это похоже было на эпидемию, грозившую бедствием для всякой иной музыки. Бетховен, имея в своем портфеле две партитуры «девятой» симфонии и «Торжественной мессы», законченной за несколько месяцев раньше девятой, начал вести переговоры о первом публичном исполнении их в Берлине. Самая симфония—ирония судьбы!—посвящена была королю прусскому, хотя существовала организация, имевшая на это гораздо большие права, а именно Филармоническое Общество в Лондоне, предложившее и уплатившее Бетховену довольно значительную сумму за право исключительного исполнения «девятой» в течение полутора лет. Переговоры с Берлином не остались тайной для венских музыкальных кругов и они послужили поводом к тому, что около трех десятков поклонников его гения составили весьма витиеватый адрес, в котором настоятельно просили Бетховена дать венской публике впервые прослушать девятую симфонию, в противовес растущей италиаономании. Бетховен был растроган этим обращением и дал свое согласие на устройство такого концерта, состоявшегося 7 мая 1824 года в театре «у Кертнеровских Ворот». В состав программ входили, кроме «хоровой» (то-есть девятой) симфонии три гимна из «Торжественной мессы», и сочиненная в 1822 году увертюра C-dur «на освящение нового здания» (театра). Сам Бетховен не мог уже больше лично руководить оркестром, (его последняя попытка дирижировать, закончившаяся полной неудачей, состоялась в 1822 году) и давал лишь указания темпа в начале каждой части. Дирижировал его друг Шупанциг, недавно возвратившийся из поездки в Россию. После второй части симфонии разразились громовые аплодисменты, которых

глухой мастер, стоявший спиной к публике, не слышал. Тогда одна из участвовавших в концерте певиц повернула его лицом к публике, что дало новый сигнал к новой буре приветствий. Материальный успех концерта, впрочем, был невелик. Неудачно с материальной стороны прошло и повторение той же девятой симфонии 23 мая 1824 года. Ввиде приманки для публики пришлось включить популярную арию «Di tanti palpiti» Россини за счет отрывков из «Торжественной мессы». Целый вечер из бетховенских произведений в 1824 году не мог уже более собрать полного зала!

Вполне понятно, что такое сложное произведение, как девятая симфония, могло лишь вызвать поток разноречивых и преимущественно неодобрительных отзывов у тогдашней критики и знатоков. Это тем менее удивительно, что даже такой поклонник Бетховена, как Мендельсон, впоследствии заявлял, что «девятая симфония не доставляет ему большого удовольствия». Авторитетная лейпцигская «Всеобщая Музыкальная Газета» утверждала, что музыка девятой производит такое впечатление «точно симфония стоит на голове, а не на ногах». Знаменитый скрипач и композитор Шпор находил, что «бетховенское истолкование шиллеровской оды страшно банально... это доказывает лишний раз, что у Бетховена совершенно отсутствует эстетическое образование и чувство красоты». Еще в конце сороковых годов один из распространеннейших немецких юмористических журналов изображал любителей девятой симфонии не иначе, как стоящими на лестнице перед огромной партитурой, которую никто разобрать не может. Только пропаганда Габенека в Париже и Вагнера в Германии расскрыла человечеству глаза на высокое художественно-идейное содержание этой симфонии.

Другое произведение, написанное в тот же период, «Торжественную мессу» Бетховен уже не слышал целиком в исполнении хора и оркестра. Толчком для создания этой мессы послужили чисто внешние обстоятельства, желание почтить своего ученика эрцгерцога Рудольфа большой помпезной мессой ко дню принятия им высокого поста епископа в Ольмюце. Месса писалась очень медленно с большими перерывами. Первые эскизы к ней относятся к 1814 году, но закончена она лишь через девять лет в 1823 году. Она отнюдь не предназначалась для исполнения в церкви. Ее грандиозные размеры, полная оторван-

ность от обычного церковного ритуала ясно доказывали, что Бетховен рассчитывал только на концертное исполнение. Догматизм культа был ему совершенно чужд. «Пишу от сердца, пусть сердцем воспримет и слушатель», так пометил он в начале одной из ее монументальных частей. Таким образом Бетховен сам подчеркивает эмоциональную значимость своего произведения. Этим оно принципиально отличается от набожной католической музыки предыдущих столетий.

Для Бетховена латинский текст мессы был поводом для создания больших вокально симфонических картин. После окончания восьмой симфонии, его главным образом волновала проблема слияния слова вокальной массы с симфонической, нашедшая свое окончательное разрешение в девятой симфонии. Несмотря на глубокую разницу в целевой установке мессы и девятой симфонии обе имеют много точек соприкосновения и требуют от исполнителей одинаково сильной волевой напряженности. Удачное исполнение первой возможно лишь при полном слиянии оркестра и вокальной массы. В этом отношении месса еще более смелый, чем девятая симфония, опыт вокально-симфонического письма.

Едва закончив мессу Бетховен захотел извлечь возможные материальные выгоды из этого произведения. Он обратился с письмом к ряду европейских дворов, меценатов и концертных обществ, предлагая им приобрести экземпляр партитуры за пятьдесят дукатов. Был составлен целый список европейских государств, которых Бетховен хотел обложить в свою пользу такой данью. Нашлось всего 10 подписчиков! Часть же к великому негодованию Бетховена совсем не ответила на его предложение. В записях Бетховена 1824 года помечено: «король саксонский ничего не ответил на мое предложение. Надо обратиться к адвокату»! Что собирался сделать Бетховен, неясно. Быть может он хотел привлечь к судебной ответственности своего непокорного вассала. Это было бы вполне характерно для Бетховена, который аристократию признавал лишь постольку, поскольку она могла служить его творческим целям. При жизни Бетховена «Торжественная месса», как мы уже говорили, целиком не исполнялась. Такое исполнение состоялось лишь в 1830 году, и только с середины 40 годов месса вошла в концертную практику. Первое полное исполнение этой мессы состоялось 6 апреля 1824 года в далеком

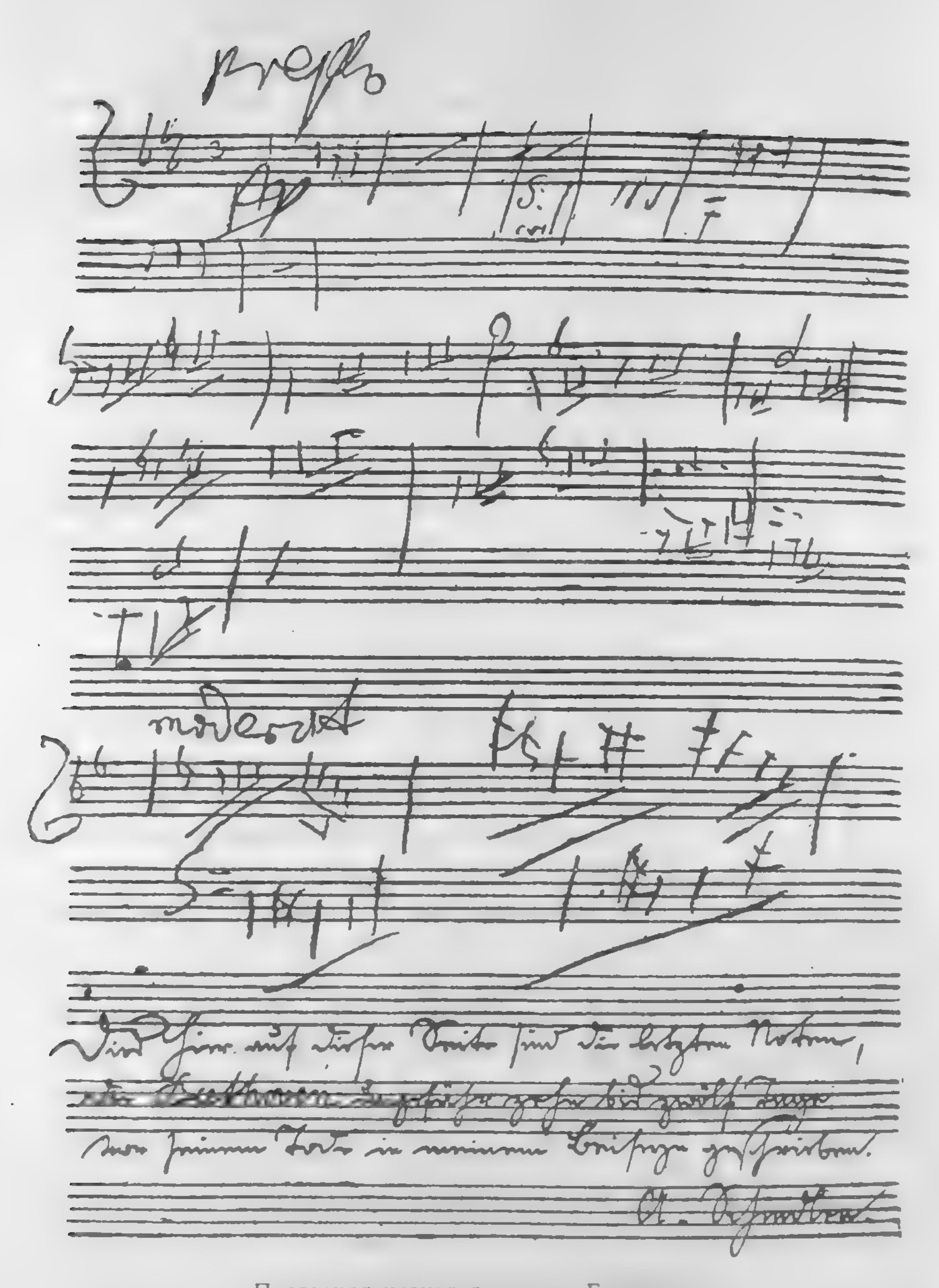
Петербурге по инициативе русского мецената князя Н. Голицына (1794-1866), ревностного поклонника Бетховена и одного из учредителей Петербургского Филармонического Общества. Музыкальной историографии еще предстоит в точности выяснить обстоятельство этого знаменательного события в русской музыкальной жизни.

Из других композиций 1822-1825 год. следует упомянуть в первую очередь 32-ую фортепианную сонату, одну из самых сильных, настолько глубоко захватывающую звуковой пианистический материал, что все градации звукового выражения полностью отражают трагическое содержание, в нее вложенное; затем 32 вариации на вальс Диабелли, которые Бюлов когда-то назвал «микрокосмом бетховенского гения, и даже, больше того, сжатым отображением всего музыкального бытия». Происхождение этих вариаций на довольно бледный вальс бидермайеровской эпохи, несколько напоминающий тему восьмой симфонии—случайно. Тема принадлежала венскому музыкальному издателю и композитору Антонио Диабелли, намеревавшемуся издать альбом вариаций различных композиторов. Предполагалось, что Бетховен напишет всего лишь одну вариацию, но его безграничному богатству фантазии и умению различнейшими способами изменять основную тему мы обязаны роскошнейшими звуковыми узорами по канве Диабелли. Из оркестровых композиций мы укажем на упомянутую уже нами до мажорную увертюру «На открытие нового театра»—последнюю из бетховенских увертюр, необычайно пышную по своей архитектуре и совершенно несправедливо забытую нашей действительностью. Ряд мелких фортепианных вещей—среди них прелестные «мелочи», («багатели»), задуманные еще в боннском периоде и посмертное соединенное с вариационным принципом рондо «Гнев о потерянном гроше», одна из ярчайших вспышек бетховенского сарказма в рамках фортепианной звучности, и, наконец, 10 вариаций на популярную песенку «Я портной Какаду» для фортепианного трио—обрамляют эти большие произведения.

Памятный концерт 7 мая 1824 года был последним публичным выступлением композитора. Еще один или два раза он импровизовал в расширенном кругу друзей, но никогда больше не появлялся за дирижерским пультом или на эстраде за фортепиано. Последние два с половиной года жизни Бетховена (1825-1827) не были годами медленного умирания. Его мозг

раскален был разными планами. Задуманы были: опера «Мелузина» на текст австрийского поэта Грилпарцера, ряд ораторий генделевского типа—«Юдифь», «Саул», «Победа креста»—и, может быть, одна в характере жизнерадостной светской музыки гайдновских «Четырех времен года» «Стихии», десятая симфония, «Реквием», увертюра «Бах» (буквы этой фамилии в нотном истолковании дают музыкальную тему), четырехручная соната. Неизведанные еще до сих пор творческие перспективы открывались перед ним. «Я чувствую себя человеком, написавшим всего несколько тактов», так говорил Бетховен незадолго до своей кончины... Но нужда в хлебе насущном и заботы о материальном благосостоянии своего горячо любимого племянника заставило его раньше всего взяться за исполнение, еще в 1822 году принятого заказа от Николая Борисовича Голицына. Голицын был недурным виолончелистом, любителем камерной музыки, аранжировавшим фортепианные вещи Бетховена для струнного квартета, так как он не умел их играть в подлиннике. 9 ноября 1822 года он в написанном на французском языке письме предложил Бетховену сочинить два или три новых квартета и самому назначить желаемый гонорар. Был ли он до этого времени лично знаком с Бетховеном пока не установлено. Это было прелюдией к созданию последних пяти бетховенских квартетов. Однако, еще до получения письма Голицына Бетховен сообщал своему лейпцигскому издателю Петерсу, что он занят идеей нового струнного квартета, который согласен написать в кратчайший срок. Но дело не двигалось, так как Бетховен был отвлечен другими, казавшимися ему более важными работами. Весной 1823 года Игнац Шупанциг, друг Бетховена и первый скрипач домашнего квартета графа Разумовского, возвратился после восьмилетнего пребывания в России обратно в Вену. Эта возможность пользоваться хорошим квартетным ансамблем не осталась без влияния на Бетховена и побудила его ускорить выполнение полученного от Голицына заказа. Десятилетний промежуток отделяет время сочинения последнего квартета ор. 95 от серии пяти квартетов, которыми он закончил свой творческий путь: в 1824 году написан был первый квартет из этой серии—Es-dur ор. 127.

Конечно, это были лишь внешние поводы. Появление же новой серии квартетов после десятилетнего перерыва диктовалось потребностью Бетховена уйти в замкнутый мир камерной



Последняя нотная рукопись Бетховена

музыки. Уже в последних фортепианных сонатах Бетховена, в его «мелочах» мы находим эпизоды чисто квартетного образа мыслей. Страстное изживание себя в звуках, неудержимо несущийся полет мыслей и вызывающая дерзость Бетховена в нагромождении жесткостей на жесткости (+утно смелое голосоведение, столкновение различных ритмических планов) были всегда камнем преткновения для усвоения этих квартетов широкой публикой. В сущности говоря, последняя разделяет взгляд, выраженный русским дилетантом князем В. Одоевским в новелле «Последний квартет Бетховена» в середине прошлого столетия. 1827 года, весною, в одном из домов венского предместья», так начинается новелла, «несколько любителей музыки разыгрывали новый квартет Бетховена, только что вышедший из печати. С изумлением и досадой следовали они за безобразными порывами ослабевшего гения: так изменилось перо его! Исчезла прелесть оригинальной мелодии его, поэтических замыслов; полной художническая отделка превратилась в кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста; огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро и, постепенно усиливаясь, кипучею лавою разливался в полных, огромных созвучиях—погас среди непонятных диссонансов; а оригинальные шутливые темы веселых менуэтов превратились в скачки и трели, невозможные ни на каком инструменте. Везде ученическое, не достигающее стремление к эффектам, не существующим в музыке:, везде какое-то темное, не понимающее себя чувство. И это был все тот же Бетховен, тот же, которого имя, вместе с именами Гайдна и Моцарта, тевтонец произносит с восторгом и гордостью! — Часто, приведенные в отчаяние бессмыслицей сочинения, музыканты бросали смычки и готовы были спросить: не насмешка ли эта над творениями бессмертного». Такой несомненно культурный человек, как Одоевский, не мог одолеть загадки последнего Бетховена. Что же говорить о тщеславном «меценате», заказавшем эти квартеты для того, чтобы иметь самому возможность поиграть в ансамбле виолончельную партию.

Из пяти последних квартетов, осуществлявших совершенно новый план музыкального высказывания, сам Бетховен наиболее значительным считал cis moll'ный ор. 131., высоко ценимый и нашими «кучкистами». Сам композитор никогда не слыхал этого своего произведения. Оно при жизни никем не исполня-

лось в присутствии Бетховена. Семь частей этого квартета, играемые без перерыва, дают картину постоянного наростания, под'ема, постепенного перехода от меланхолии к ясному сознанию необходимости новой кипучей деятельности. Среди нескольких программных пояснений, данных Рихардом Вагнером к произведениям Бетховена, лучшее—его коментарии к этому квартету, раскрывающему бесконечные глубины музыкальной мысли. В своей юбилейной работе к столетию со дня рождения Бетховена Вагнер характеризует cis mol'ный квартет, как изображение « бетховенского дня »: вступительное обширное адажио—быть может самое меланхоличное, что написано в музыке—он считает передачей тех настроений, которые охватывают утром композитора, пока он еще не отдался чарам своего искусства. Путем внутренней концентрации и творческой работы Бетховен доходит до радостного утверждения жизни в скерцо, которое Вагнеру напоминает звуки пасторальной симфонии. Вновь углубляясь в себя композитор касается мрачной бездны. Но это—лишь проходящий момент: финал квартета дает впечатление танца всей вселеной. Дикая страсть, восторг любви, высшее наслаждение, страдание, бури сладострастия и боль—таково, по Вагнеру, эмоциональное содержание последней части квартета. Трудно в бледном изложении приблизиться к вагнеровскому дифирамбу. Если здесь и не совсем четко схвачено психологическое содержание бетховенской музыки, то, во всяком случае, ярко охарактеризованы звуковые и темповые контрасты этого насквозь своевольного квартета, который никак не свяжешь с формальными схемами или какими либо ему предшествовавшими историческими образцами.

Дату 6 марта 1825 года, когда исполнялся первый из последних пяти квартетов, надо поставить рядом с «премьерой» девятой симфонии. Было бы несправедливо утверждать, что современники не оценили величия последних камерных работ Бетховена. Но самая характерная черта, отличающая музыку Бетховена от того, что было известно в области камерной композиции до него, непрерывность звукового развертывания, «омузыкаление» (то - есть восприятие в музыкальном звуке) важнейших жизненных проблем, отсутствие условных симметрических построений («темы», «мелодии») чрезвычайно смущали знатоков. «В результате первого исполнения Es dur'ного квартета, почти все слушатели, как профессора, так и люби-

тели открыто признавались, что они ровно ничего не поняли в построении этой музыкальной композиции», и только после второго прослушания той же композиции в тот же вечер «туман, ее покрывавший, несколько рассеялся», как свидетельствует рецензент «Театральной Газеты». Круг таких слушателей был все же невелик, и нет основания утверждать, что хоть один из них понял, что **этими квартетами открывается новая эра в музыке, что он имеет дело с целой музыкальной космогонией**. Значение этих квартетов раскрылось лишь значительно позднее, их воздействием на симфонизм Вагнера и музыкальный реализм русских «кучкистов», особенно Мусоргского.

Последние пять квартетов Бетховена писались в тяжелые для Бетховена годы 1824—1826. Силы Бетховена быстро подтачивались болезнью и чрезмерными заботами о своем племяннике. Последний особенно много огорчений стал причинять Бетховену с 1824 года. Бетховен со всей силой своего темперамента старался сделать из «своего мальчика» всесторонне образованного человека, сам следил, несмотря на свою глухоту, за его музыкальными занятиями. Но вместе с тем воспитание юноши велось весьма хаотически. Часто менялись учителя и учебные заведения. К тому же сам Бетховен, в течение летних месяцев бравший племянника с собой в окрестности Вены, перегружал его разными мелкими поручениями, вплоть до разноски писем. Юноше приходилось очень туго от чрезмерно внимательной опеки своего дяди. С трудом закончив среднее образование он поступил в венский университет, а затем, когда занятия не пошли на лад, в политехникум. Юноша стал увлекаться кутежами и картежной игрой. Опасаясь ответственности перед своим строгим дядей и не чувствуя себя в состоянии выдержать экзамен он решил в 1826 году кончить жизнь самоубийством. Дело ограничилось лишь легкой раной, нанесенной выстрелом из револьвера. На Бетховена этот случай произвел ужасное впечатление. Организм, державшийся большим напряжением воли и несший в себе зародыши смертельной болезни, стал быстро ей поддаваться.

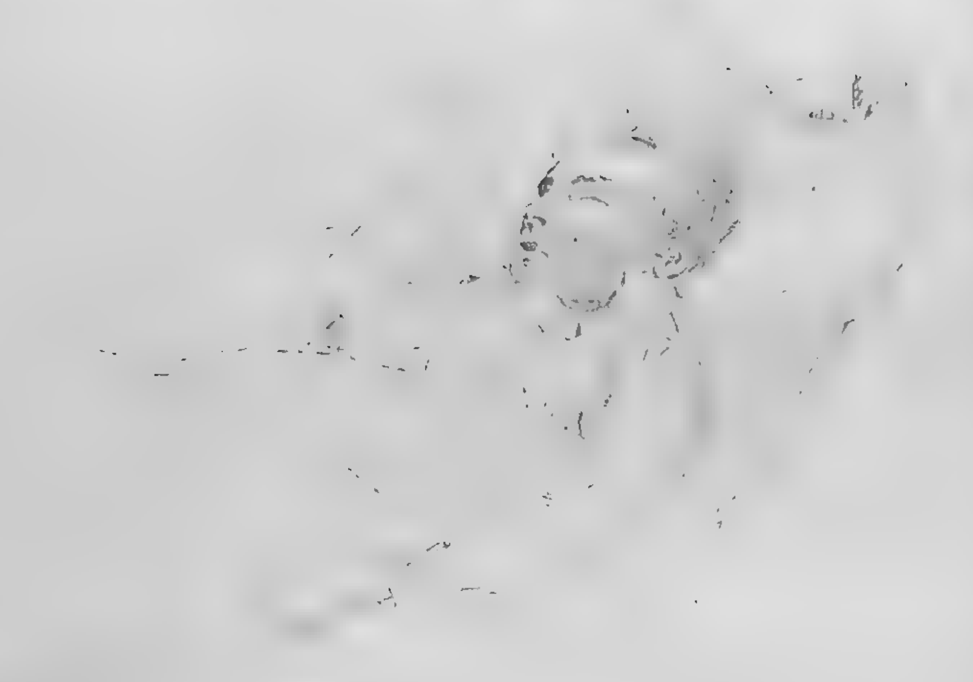
В бетховенских письмах 1825 и 1826 года все чаще и чаще попадаются жалобы на „плохое здоровье“, колики, воспаление кишечника, постоянное кровотечение из носу. Последние портреты и бюсты Бетховена показывают, что он

быстро стал стареть. Лицо изможденное и худое свидетельствует о резко прогрессирующем недуге. «Разговорные записи» с племянником принимают все более и более раздраженный оттенок. В октябре 1825 года Бетховен занял квартиру в так называемом «доме черных испанцев», (часть венских домов, по средневековому обычаю, носила особые именные обозначения). Вблизи него поселился Стефан Бреунинг, сын Елены Бреунинг, имевшей столь благодетельное влияние на Бетховена еще в боннском периоде. Последним летним пребыванием Бетховена в 1826 году был «водяной замок» в Гнейксдорфе, близ Вены, принадлежавший его брату Иоганну. Здесь же и находился племянник, выздоравливавший от раны, нанесенной им попыткой к самоубийству. Настроение Бетховена было самое тяжелое. Его раздражала вся обстановка. Карл должен был скрываться от полиции, так как его поступок, по законам клерикальной Австрии, подлежал строгому наказанию. Предполагалось по выздоровлении отправить его в Иглау для отбывания воинской повинности. Брат Бетховена Иоганн, разбогатевший аптекарь, был человеком малокультурным и жадным, не желавшим считаться с привычками композитора. Болезненная вспыльчивость последнего настраивала против него окружающих. Окрестные крестьяне, наблюдавшие его во время прогулки, считали его просто сумасшедшим. Не только систематически, но и вообще работать Бетховен больше уже не мог. Он еще надеялся, судя по записям в «разговорных тетрадях», на целебные воды одного из венгерских источников, а затем предполагал уехать в Англию, куда его так настойчиво приглашали друзья. (В декабре 1824 года Ните предложил ему от Лондонского Филармонического Общества 300 гиней за поездку; Бетховен желал получить 400, и потому она не осуществилась). 1 декабря, в отвратительный холодный день, мастер решил переехать в город, воспользовавшись для переезда открытой повозкой. 2 декабря он прибыл в Вену с признаками сильнейшего плеврита. Последний протекал параллельно с усилившимся циррозом печени. Бетховен слег. Последней работой, законченной в Гнейксдорфе, была финальная фуга к квартету ор. 130.

Четыре месяца Бетховен боролся со смертью. Появились тяжелые отеки, и врачам стало ясно, что спасения нет. Мужественно и спокойно Бетховен ждал конца, ни на момент не переставая интересоваться всем тем, что составляло обычно его

кругозор. Ряд писем, помеченных 27 годом, свидетельствуют о неугасающей живости его духа. Из музыкальных явлений его больше всего интересовали сочинения Генделя: ему было прислано из Лондона друзьями полное собрание сочинений этого композитора. Гендель, вообще, пользовался глубочайшими симпатиями Бетховена, и он считал его единственным мастером, у которого он мог бы многому научиться. С интересом он также просмотрел принесенные ему композиции Шуберта. Читал романы Вальтера Скота...

В течение марта 1827 года Бетховена посетили пианист и композитор Гуммель и его ученик Фердинанд Гиллер. Гиллеру принадлежат очень важные заметки о Бетховене, которого в последний раз он видел за несколько дней до его кончины: «Через большую комнату с расставленными в ней высокими шкапами, где хранились толстые, перевязанные бичевками музыкальные рукописи, мы вошли в комнату Бетховена и, к удивлению нашему, увидели его, сидящим у окна... Изможденный тяжелой болезнью он был небрит. Его обильные, наполовину поседевшие волосы в беспорядке ниспадали на виски. Выражение его лица, когда он увидел Гуммеля, сделалось веселым, приветливым. Он очевидно радовался своему гостю... Бедный Бетховен очень жаловался на свое состояние: «вот я уже четыре месяца лежу в кровати и в конце-концов совершенно потерял терпение». Повидимому многое ему в Вене также не нравилось. Он крайне резко говорил о современных художестренных вкусах и о дилетантизме, портящем здесь все. Правительству, вплоть до высочайших особ, от него досталось немало... 13 марта Гуммель вторично взял меня к Бетховену. Мы нашли его в значительно худшем состоянии. Он лежал в кровати, имел вид очень страдающий и часто тяжело стонал. Несмотря на это он говорил много и весьма оживленно. Его, кажется, очень огорчало, что он не женат. Еще во время первого посещения он шутил с Гуммелем на эту тему... «Ты—сказал он тогда—счастливец. У тебя есть жена, которая ухаживает за тобой, влюблена в тебя, а я несчастный»... 20 мы вновь посетили его. Бетховен был очень слаб. Говорил тихим отрывистым голосом. «Мне скоро придется писать наверху», — сказал он в ответ на наше приветствие. Подобные восклицания повторялись неоднократно, но тем не менее он говорил о различных планах и надеждах, которым, к сожалению, не суждено было



Умирающий БЕТХОВЕН
Рисунок И. Тельчера

осуществиться... Поправившись он хотел предпринять путешествие в Лондон. «Я предполагаю написать для англичан большую увертюру и большую симфонию». Вскоре после нашего второго посещения в Вене распространился слух, что Лондонское Филармоническое Общество выслало Бетховену 100 фунтов стерлингов, чтобы облегчить его положение во время болезни (слух этот вполне соответствовал действительности, и деньги были высланы Бетховену—его благодарственное письмо 18 марта 1827 года сохранилось). Рассказывают, что эта неожиданность произвела на великого бедного человека такое сильное впечатление, что он сразу почувствовал некоторое облегчение болезни... Безнадежное впечатление оставил этот замечательный человек, во время нашего посещения 23 марта. Оно осталось последним. Без движения и жалкий лежал он, изредка тихо вздыхал, ни один звук не был произнесен им. Пот стекал с лба. Когда он случайно сразу не мог взять своего носового платка, супруга Гуммеля осушила своим батистовым лоскутком несколько раз его чело. Никогда я не забуду его благодарного взгляда. Когда мы 26 марта находились в доме любителя искусства господина фон-Либенберга, бывшего раньше учеником Гуммеля, нас внезапно между пятью и шестью часами испугала сильная гроза. Густая вьюга сопровождалась сильнейшими раскатами грома, и зал резко освещен был несколькими вспышками молнии. Несколько часов спустя пришли новые гости с известием, что Людвиг ван-Бетховена нет больше — он скончался в три четверти шестого».

27 марта труп Бетховена был вскрыт и особенно исследован был орган слуха. Поэтому последние рисунки и маски Дангаузера не имеют портретного значения, так как лицо было сильно деформировано, вследствие удаления височной кости. Известие о кончине Бетховена вызвало большое движение в Вене. Похороны состоялись 29 марта в три часа. Показания очевидца этих похорон свидетельствуют о том, что участие публики было чрезвычайно велико, и в конце концов она переполнила не только комнаты Бетховена, но и большой двор его дома так что пришлось закрыть ворота до начала выноса тела. Гроб с останками великого композитора был помещен во дворе. На пути к кладбищу исполнялся его траурный марш из As-dur'-ной ф.-п. сонаты op. 26. За гробом следовал, среди других, и Франц Шуберт, который не на долго пережил Бетховена. Очень

сильная патетичная надгробная речь, составленная австрийским драматургом Грилпарцером, была произнесена у открытой могилы одним из известных актеров. Приводим очень характерные первые фразы этой речи: «мы стоим здесь у гроба усопшего, как представители целой нации всего немецкого народа, оплакивая кончину того, кто являл собою половину блеска родного искусства отечественного духовного расцвета.—Еще живет— и да живет еще он долго!—герой немецкой поэзии (Гете), но мастер песни, наследник и продолжатель бессмертной славы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, кончил свой жизненный путь, и мы рыдая стоим у порванных струн разбитой лиры. Разбитая лира! Позвольте мне назвать его так. Он был художником и тем, чем он был сделало его его искусство. Жало жизни глубоко уязвило его и, как потерпевший крушение держится за прибрежные скалы, так он бежал к тебе... Даже тогда, когда врата, через которые ты вошла в его душу, были закрыты, ты продолжала говорить ему, когда он ослеп и не видал твоих черт, когда он был глух. Он все же носил твой образ в сердце и умирая хранил его на своей груди»... Несколько столь же выспренных и риторических стихотворений последовали за этой речью Грилпарцера. 5 ноября 1827 года были проданы с аукциона оставшиеся после Бетховена книги и рукописи, при чем ряд важнейших партитур продавались по два, три гульдена. Рукописное наследие Бетховена рассеялось по разным любителям.

Слова Грилпарцера: «он был художником и только художником» характеризуют то, как понимали Бетховена его современники. Действие бетховенской музыки, несмотря на большое уважение, которым он пользовался при жизни, было ограничено сравнительно небольшим кругом. Вторая половина 19 века, чтившего в Бетховене не только музыканта, но и великого учителя жизни, расширила этот круг. Наше время—свидетель величайшей в мире Революции — приведет к Бетховену ту музыкально обездоленную часть человечества, которая до сих пор была чужда его музыке, но которая всем своим жизненным творчеством выполнила то, о чем провозгласил в звуках творец девятой симфонии.

Приложение.

БЕТХОВЕН И ЕГО ВРЕМЯ

Хронологическая таблица.

Бетховен и его время.

В дополнении к существующим в бетховенской литературе таблицам автор обозревает музыкальные произведения и факты его жизнеописания параллельно с эпохой. Некоторые даты исправлены согласно новейшим исследованиям.

Точные заглавия бетховенских композиций боннского периода приводятся по книге Шидермайра „Молодой Бетховен“ (L. Schiedermair „Der junge Beethoven“. Лейпциг 1925).

Биография Бетховена.	Произведения Бетховена.	Эпоха Бетховена.
1770. 16 декабря родился Людвиг ван Бетховен в городе Бонне.		Основание парижских „концертов любителей музыки“ Госсеком. Появление од Клопштока.
1771.		
1772.		
1773. 24 декабря скончался капельмейстер Луи ван Бетховен, дед Людвига, память которого он высоко чтил.		Гердер: О немецком характере в искусстве. Гете: Гёц фон Берлихинген.
1774. Рождение братьев Людвига Каспара и Антона Карла (7 апреля). 17 апреля род. будущий друг Б. Стефан Бреунинг.		Гете: „Страдания Вертера“ Глюк: „Ифигения в Авлиде“. Гайдн: „Возвращение Товия“ (оратория—Вена).

1776. Рождение брата Иоганна (1? октября).		Об'явление независимости 13 северо-американских штатов Б. Франклин.
1777. Переезд семьи Б. в дом Фишера (Фишеру принадлежат первые „воспоминания“ о В.).		Глук: „Армида“.
1778. 26 марта первое публичное выступление Л. ван Бетховена „6 лет“, как значилось в об'явлении, выпущенном отцом в городе Кельне. Людвиг ван Б. начинает систематически заниматься на фортепианном органе у боннского органиста ван Эдена.		Открытие немецкой национальной оперы в Вене. Опубликование сборника народных песен Гердера. Сконч. Вольтер. Сконч. Руссо. Основание мангеймского придворного оркестра (приемы игры „мангеймцев“ влияли на оркестковый стиль Бетховена).
1779. Бетховен берет уроки фортепиано и композиции у певца Пфейфера. В Бонн прибывает Хр. Г. Неефе, имевший, как учитель и друг, сильнейшее влияние на Б.		Глук: „Ифигения в Тавриде“. Лессинг: „Натан Мудрый“.
1780. Уроки у Франца Ровантини (скрипка, альт) и Виллебальда Коха (орган).		Паэзиелло: „Севильский цирюльник“ (Петербург). Виланд: „Оберон“.

1781. Поездки с отцом в окрестности Бонна для игры в частных домах. Поездки с матерью в Роттердам (Голландия). Занятия у Неефе.		Кант: „Критика чистого разума". (Сочинение Канта было известно Б. и глубоко им ценилось). Шиллер: „Разбойники„. Моцарт переселяется в Вену.
1782. Л. ван Бетховен замещает Неефе, в качестве придворного органиста. Выход в свет первой печатной композиции Б. „Вариации на тему марша Дресслера".	Первые опыты композиции: двухголосная фуга для органа, 9 вариаций на тему марша Дресслера. Песнь „Образ девушки".	Моцарт: „Похищение". Начало нового периода скрипичной игры. Усовершенствование смычка. Либеральные реформы в Австрии.
1783. Заметка Неефе о Бетховене в „Музыкальном Магазине" Крамера. Выход в свет 3 сонат для фортепиано (Босслер Шпейер).	Фортепианные сонаты Es-dur f moll, D-dur.	Признание независимости северо-американских штатов.
1784. Б. получает место придворного органиста. Оклад 150 гульденов в год.	Концерт Es-dur для клавесина или фп. Рондо A-dur. „Младенцу" песня для голоса и фп.	Италианская опера в Петербурге (Паэзиелло Сарти) Генделевские торжества в Лондоне.
1785. Сближение Бетховена с семьей Бреунинг и гр. Вальдштейном.	Три квартета для клавира, скрипки, виолы и баса (C-dur, Es-dur, D-dur).	Моцарт: „Свадьба Фигаро" Диттерсдорф симфонии: „Овидиевы метаморфозы".

1786.	Песня „Когда отправляешься в путь“.	Род. К. М. Вебер. Начало издания полного собрания сочинений Генделя.
1787. Поездка Бетховена в Вену. Уроки у Моцарта. Кончина матери Б. Первое дошедшее до нас письмо Бетховена.	„Застольная песнь“ „Элегия на смерть пуделя“. Прелюдия для фп	Моцарт: „Дон-Жуан“. Сконч. Глук. А. Сальери: (будущий учитель Б.) „Тарар“. Шиллер: „Дон Карлос“.
1788. Отец Бетховена от злоупотребления алкоголем становится невменяемым.	Концертное трио (C-dur) для флейты, фагота и клавира. Концерт для фп.	Умер Ф. Э. Бах (Б. считал себя его продолжателем). Три последние симфонии Моцарта. „Оксфордская“ симфония Гайдна.
1789. Б. становится опекуном семьи, ему выдается половина отцовского жалования. 14 мая записывается студентом университета.	Часть сонаты C-dur.	Созыв генеральных штатов во Франции. Взятие Бастилии. Гайдн: Лондонские симфонии. Госсек: „Песнь 14 июля“.
1790. Смерть императора Иосифа Гайдн при переезде в Лондон посещает Бонн Первая композиция Б. на Гетевский текст.	„Жалоба“ для пения. „Испытание поцелуем“ для пения. „Любите девушек“ (Гете) для пения. Кантата на смерть Иосифа II—соло, хор и оркестр.	Национальное собрание в Париже.

1791. Исполнение „Рыцарского балета“ Б. без указания имени композитора. Поездка в Мергентгейм. Встреча с аб. Штеркелем.	Соната C-dur для фп. Вариации для фп. в 4 руки. Вариации для фп. в 2 руки.	Кончина Моцарта. Род. Дж. Мейербер.
1792. Посещение Бонна Гайдном В. уговаривается относительно продолжений своих занятий в Вене. 3 ноября от‘езд в Вену. 18 декабря смерть отца Бетховена Иоганна в Бонне. „Кто—свободный человек“ (хор).	Концерт для скрипки „Кто—свободный человек“, „Огненный цвет“ (текст С. Брентано) для пения. Октет для духовых, для 8 духовых. „Аллегро и менуэт“ для 2 фп. „Трио“ струнное. 14 вариаций для фп. трио. Наброски симфонии (1791—1793).	Конвент в Париже. Поход коалиция против Франции. Заключение в тюрьму Людовика. Род. Джоаккино Россини. Госсек: „Гимн конституции“. Р. де Лиль „Марсельеза“.
1793. Б. берет уроки композиции у Гайдна и Шенка.		Террор во Франции. Госсек: „Гимн Разуму“. Лесюёр: Революционная опера „Пещера“.
1794. Письмо к Зимрову о революционных настроениях в Вене. Занятия у Альбрехтсбергера (до 1795 года) и у Сальери (до 1802 года). Б. приобретает круг учеников. Состязание с различными венскими виртуозами.		Фихте: „Наукоучение“. Вторая поездка Гайдна в Англию. Победа революционных войск у Флёри. Директория в Париже.

1795. Переезд всей семьи Б. в Вену. Первое публичное выступление Б. в венском „Бург театре“ (26 марта). В венских газетах печатается об'явление о принятии подписки на „3 трио ор. 1“.	Второй фп. концерт. 3 фп. сонаты ор. 2. 12 немецких танцев для оркестра. 9 и 32 вариаций для фп. „Аделаида“ и др. вокальные композиции. Трио ор. 87 для духовых. Секстет ор. 8 для струнных и 2 вальторн. 3 фп. трио ор 1.	Основание парижской национальной Консерватории Б. Сарретом.
1796. Поездка в Прагу, Берлин. Столкновение с полицией в Линце. Первые признаки ушного заболевания.	Соната D-dur ор. 6. Es-dur ор. 7. Рондо C-dur, 12 вариаций на русскую плясовую тему. Мелкие вокальные произведения. Секстет ор. 11 для духовых. 2 соната для виолончели и фп. 12 вариаций для фп. и виолончели.	Занятие Бонна французами. Выступление „романтической школы“ в Германии. Гете: „Герман и Доротея“. Род. Фр. Шуберт. Керубини: „Медея“.
1797. Первое исполнение квинтета ор. 16.	Две серенады: для струнных и для стр. с флейтой).	

1798. Ген. Бернадотт (один из сподвижников Наполеона)—посол в Вене. Первая мысль о героической симфонии.	Три фп. сонаты ор. 10. Концерт № 1 C-dur. Рондо B-dur для фп. и оркестра. 3 струнных трио. Трио для кларнета, виолончели и фп.	Наполеон в Египте. Пьер Гаво: „Леонора“ (Париж) прототип „Фиделио“ Б. Основание „Всеобщей Музыкальной Газеты“ Рохлицем.
1799. Состязание с знаменитым Вельфлем. Знакомство с Крамером. Сочинение первой симфонии.	Соната „патетик“ ор. 13. 2 фп. сонаты ор. 14 Фп. вариации на тему Гретри и Сальери. Симфония № 1 C-dur.	Вторая коалиция против Франции. Наполеон—первый консул. Гайдн: „Сотворение мира“.
1800. Концерт из произведений Б. в придворном театре. (1 симфония, септет, ф-п. концерт). Б получает пенсию в размере 600 гульденов в год от кн. Лихновского.	Фп. соната ор. 22. 3 фп. концерт c-moll ор. 37. Септет Es-dur ор. 20. 6 струнных квартетов ор. 18.	Победа Наполеона при Маренго над австрийцами. „Два дня“ или „Водовоз“ Керубини. (Париж).
1801. Первое представление балета „Творения Прометея“. Б. преподает игру фп. К. Черни и Ф. Рису.	Фп. соната As-dur ор. 26. Фп. Рондо G-dur ор. 51. 2 сонаты (фп.) Es-dur и cis moll („Лунная“) ор. 27. 2 сонаты для скрипки и фп. (a moll F-dur). Квинтет C-dur для струн.	Основание издательства Гофмейстера и Кюнеля. Люневильский мир. Гайдн: „Времена года“ (Вена). Собрание сочинений И. С. Баха в изд. Гофмейстера и Кюнеля. Первое издание „Хорошо темперированного клавира“ Баха.

1802. Б. в Гейлигенштате, близ Вены. „Гейлигенштадское завещание". Полная подавленность.	Оратория: „Христос на Елеонской горе". 3 сонаты для фп. и скр. ор. 30. 3 фп. Сонаты ор. 31. Вторая симфония ор. 36.	Гердер: „Сид". Книга И. Форкеля о Бахе. Э. Хладни „Акустика".
1803. Концерт из произведений Б. (Христос на Елеонской горе, 2 симфония). Первое исполнение „Крейцеровой сонаты" (24 мая). Начало композиции „Фиделио". Переписка с Томсоном (Англия).	„Героическая" № 3 симфония Es-dur ор. 55. „Крейцерова" соната для скрипки и фп. Песни на слова Геллера.	Секуляризация духовных княжеств. Керубини: „Анакреон".
1804. Клементи в Вене. Окончание „героической симфонии".	Сонаты для фп. ор. 53 („Вальдштейнская") ор. 57 („аппасионата") „Фиделио"—две увертюры.	Наполеон—император французов. Умер Кант. Род. М. Глинка. Мегюль: „Гусситы". Мегюль: „Барды". Шиллер: „Вильгельм Тель".
1805. Первое исполнение „героической симфонии" в частном доме. Встреча с Керубини. Занятие французами Вены. Премьера „Фиделио".	Тройной концерт для фп., скрипки, виолончели и оркестра.	Битва при Аустерлице. Прессбургский мир. (Австрия теряет Тироль).

1806. Род. Карл Б. (племянник Л. Б.). Постановка „Фиделио". Разрыв с князем Лихновским, желавшим насильно заставить Б. играть перед французскими офицерами.	32 вариации для фп. Четвертый концерт для фп. Концерт для скрипки. Четвертая симфония В. Увертюра „Леонора" № 3. 3 квартета F-dur, c-moll, C-dur op. 59. (Посв. гр. Разумовскому).	Гегель: Феноменология духа. Битва при Иене. Д. Шубарт: „Идеи из области музыкальной эстетики". Керубини: „Фаниска" (Вена).
1807. Первое исполнение четвертой симфонии на концерте „по подписке" во дворце кн. Лобковица. Издательский договор с Клементи. Основание венских любительских концертов.	Пятая симфония c-moll op. 67 (1807—1808). Увертюра „Кориолан". Месса C-dur.	Фихте: „Речи к немецкой нации". Тильзитский мир. Первый пароход. Мегюль: „Иосиф в Египте". Спонтини: „Весталка".
1808. Король вестфальский Жером Бонапарте предлагает Б. место. Концерт Б. в „театре у Вены". Исполнение 5 и 6 симфоний и ряда др. сочинений.	Фантазия C-dur op. 80 для фп., хора и оркестра. Шестая симфония (пасторальная) F-dur 1807—1808. „Нет только тот, кто знал" (Гете). Соната для виолончели и фп. A-dur, 2 фп. трио op. 70	Гете: 1 часть „Фауста". Э. Гофман—капельмейстер бамбергского театра. Уланд: Первые баллады.

1809. Б. обеспечивается пенсией в 4000 гульденов ежегодно при условии неоставлении Вены. Занятие Вены французами. Де-Тремон у Б. Кончина Гайдна. Болезнь Б. Исполнение оратории Б. „Христос на Елеонской горе“ в Петербурге.	Фп. концерт Es-dur op. 73. 6 детских вариаций. Фп. фантазия op. 77. Фп. сонаты Fis-dur op. 78 G-dur op. 79, Es-dur op. 81/a. Ряд песен. Стр. квартет Es-dur op. 74.	Меттерних министр. Род. Ф. Мендельсон. Вейгль: „Швейцарская семья“. Спонтини: „Фердинанд Картез“. Учрежд. берлинского общества любителей музыки Цельтером.
1810. Б. просит выслать ему из Бонна метрическое свидетельство, в виду вредстоящего своего бракосочетания. Дружба с Беттиной Арним. Письма Беттины к Гете. Отзыв Э. Гоффмана о пятой симфонии Б.	Музыка к „Эгмонту“ Гете (1809—1810). Экксосез и полонез для военного оркестра. 3 песни на слова Гете. Стр. квартет op. 95 f-moll.	Род. Ф. Шопен. Род. Р. Шуман. Вебер: „Сильвана“. Первое немецкое музыкальное празднество. Клейст: „Принц Фридрих Гамбургский“ (драма). Основание берлинского университета. Реформа прусской администрации.
1811. Финансовое банкротство Австрии. Пенсия Б. уменьшается на две трети. Б. сообщает Гете о том что пишет музыку к его „Эгмонту“. Новые оперные проекты Б. в Теплице.	Фп. трио B-dur op. 97. Симфония № 7 A-dur. Симфония № 8 F-dur. Песенная игра „Развалины Афин“. Увертюра „Король Стефан“.	Первое земское представительское собрание в Пруссии. Род. Фр. Лист. Ф. Шуберт: Первые песни. Л. Шпор. Первая симфония.

1812. Первое исполнение фп. концерта К. Черни в Вене. Концерт не имел успеха. Б. в Теплице. Встреча с Гете: „Гете слишком любит придворную атмосферу“ (Б.). Письмо к „бессмертной возлюбленной“. Б. у своего брата Иоганна в Линце.	Канон – шутка для Мельцеля. Соната для скрипки и фп. G-dur.	Поход Наполеона в Россию. Бр. Гримм Сказки. Умер И. Вельфель. Учрежд. „Общества друзей музыки“ в Вене Боальде „Жан де Пари“.
1813. После длительных репетиций 7 и 8 симфоний исполнение их откладывается. Проект поездки в Англию. Сближение с механиком Мельцелем, изобретателем „пангармоники“. Два концерта с программой: 7 симфония и патриотическая симфония „Победа Веллингтона“, сочиненная для „пангармоники“ Мельцеля.	Патриотическая симфония „Победа Веллингтона“ ор. 91. Песнь: „Слушай, поет соловей“. Триумфальный марш C-dur.	Немецкая освободительная война. Присоединении Австрии к союзу против Наполеона. Род. Р. Вагнер. Род. Дж. Верди. Россини: „Танкред“ (Венеция). Расцвет немецкой романтической поэзии.
1814. Первое исполнение восьмой симфонии. Третья редакция „Фиделио“. Последнее публичное выступление Б. в качестве камерного пианиста. Б. пользуется особым общественным вниманием во время венского конгресса.	Соната e-moll ор. 90. Увертюра E-dur „Фиделио“. Кантата „Мгновение славы“ (на венский конгресс). Песнь „Дух бардов“.	Изобретение паровоза. Отречение Наполеона Венский конгресс (1814—1815). Гете: Западно-восточный диван. Э. Гоффман: „Фантастические рассказы в манере Калло“ (частное упоминание Б. композиции). Шуберт: „Воздушный замок дьявола“ (волшебная опера).

1815. Б.—Почетный гражданин города Вены. Кончина брата Б. Карла. Письмо Аменда с предложением устройства поездки в Россию.	Кантата „Хорская тишь“. 2 сонаты—C-dur, D-dur для виолончели и фп.	Венский конгресс „Сто дней“. Битва при Ватерлоо. Указ об образовании „народного представительства“ в Пруссии. Священный союз. Фр. Шуберт: „Песни Оссиана“ „Полевая роза“ (Гете). Метроном Мельцеля привлекает особое внимание (отзывы Б. Сальери).
1816. Б. делается опекуном своего племянника Карла. Знакомство с английским пианистом Ните. Переговоры с Филармоническим Обществом в Лондоне. Серьезное заболевание Б. („воспалительные катары“).	Фп. соната ор. 101 А. Песенный круг „К далекой возлюбленной“. Военный марш для оркестра.	Усиление реакции в Австрии. Бр. Гримм: „Немецкие саги“. Л. Шпор. „Фауст“ (романтическ. опера). Э. Гоффман: „Ундина“ (романтич. оп). Д. Россини: „Севильский цирюльник“. Л. Керубини: Реквием С. Опыты конструирования валторны с вентилями.
1817. Ослабление творческой энергии. Знакомство с лондонским дирижером Поттером (воспоминания Поттера).	Хор монахов из „Вильгельма Теля“. Фуга для стр. квинтета ор. 137.	Вартбургский праздник студенческих землячеств. Байрон: „Манфред“. Грилпарцер: „Праматерь“. И. Н. Гуммель: Соната для фп. Ф. Шуберт: „Трагическая симфония“. Род. биограф Б. Ал. Дзаер и Г. Ноттебом (исследователь эскизов Б). Ум. Н Мегюль.

1818. Б. получает в подарок из Лондона большое фортепиано фирмы Бродвуд. Процесс с матерью племянника Карла. Карл убегает тайно к своей матери.	Соната B-dur op. 106 для фп. Ряд вокальных композиций. Вариации для флейты и фп.	Конституция в Баварии. Арндт: Демократические песни. Мейербер: „Матильда и Констанца". Гегель Приступает к чтению лекций в берлинском университете
1819. Первые „разговорные тетради". Б. отказывается от опеки над племянником, но потом опять берет на себя обязанности. А. Шиндлер—секретарь Б.	11 танцев для оркестра.	Шопенгауер: „Мир, как воля и представление". Э. Гоффман: „Серапионы братья".
1820. Судебная тяжба с „королевой ночи" (матерью племянника Карла). Письмо к Э. Гоффману. Основание духовных концертов в Вене, где исполнялись и произведения Б. Последние фп. сонаты Б	Фп. соната op. 109. Ряд песен и вокальных канонов. Работа над	Фр. Шуберт: Квинтет „Форель". Закон о государственных долгах. Расцвет классицизма Шинкеля. Грилпарцер: „Медея". Спонтини придворный капельмейстер в Берлине. Культ глуковской музыки.
1821. Тяжелое заболевание Б. желтухой. Б. задерживает венская полиция, как нищего-бродягу.	Фп. соната op. 110.	Греческая война за освобождение. Вебер: „Волшебный стрелок". Керубини—директор парижской консерватории. Ф. Шуберт: „Границы человечества". Мендельсон играет Гете пятую симфонию Б. Победа при Витории Б. исполняется в Петербурге

1822. Встреча Б. с Россини. Первое исполнение „Зельмиры“ Россини в Вене. Возобновление „Фиделио“. Глухой Б. принужден отказаться на репетиции от дирижирования. Кн. Н. Б. Голицин заказывает Б. три. стр. квартета.	Фп. соната C—ор. 111. Мелочи („багатели“) ор. 119. Увертюра на освящение нового театра C—. Работа над 9 симфонией. Проект увертюры B—A—C—H.	Конгресс в Вероне. Род. Ц. Франк. Кончина Э. Гоффмана. Выступление Шредер Девриен в „Фриделио“. Ф. Ш у б е р т: „Альфонс и Эстелла“. Ш у б е р т: Симфония H. (не оконченная. Ш у б е р т:—Посвящает Б. четырехручные вариации для фп.
1823. Б. соглашается на предложение кн. Голицына на написание трех квартетов. Б. обращается к разным дворами меценатам с предложением подписаться на экземпляр своей „Торжественной мессы“. Ему удается собрать десять подписчиков. К. М. Вебер посещает Б.	33 вариации C—для фп. на тему Диабелли. Мелочи ор. 126. Рондо „Гнев по поводу потерянного гроша“. С и м ф о н и я №9 (окончание работ). Адажио и 10 вариаций для стр. трио на тему Мюллера.	„Сен-Симонизм“ во Франции. Р ю к к е р т: „Весна любви“. Ф. Ш у б е р т: „Прекрасная мельничиха“. Ф. Ш у б е р т: Музыка к „Розамунде“. К. В е б е р: „Эврианта“. Д. Р о с с и н и: „Симирамида“. Д. Ш п о р: „Иессонда“.
1824. Первое исполнение „Торжественной мессы“ Б. в Петербурге (6 апр.). Первое исполнение Девятой симфонии (7 мая) и повторение концерта (23 мая) с прибавлением россиниевской арии в программе. План полного собрания сочинений Б. (первая мысль об этом относится к 1821 году). Ш. Ните передает Б. приглашение лондонского филармонического общества в Англию.	Стр. квартет Es-dur ор. 127 (первый из серии пяти последних квартетов). Вальс Es-dur для фп. Два канона.	Постановление союза о сохранении монархических принципов в германских государствах. Ум. Байрон. Род. А. Брукнер. Первое полное исполнение „Торжественной мессы“ Б. в Петербурге.

Серьезное заболевание Б. (воспаление кишечника). Исполнение 9 симфонии с пропуском „скерцо“ на нижнерейнском музыкальном празднестве. Частное исполнение квартета ор. 132 ансамблем Шупанцига в присутствии Б. Б. переезжает в „дом черных испанцев“. Частое исполнение произведений Б.	Стр. квартеты a-moll ор. 132 и B-dur ор. 130. Вокальные композиции (каноны).	Смерть А. Сальери. Обер: „Каменщик и слесарь“. Начинают выдвигаться композиторы легкой музыки (Иоганн Штраус, основывает свой венский оркестр).
1826. Планы ораторий „Стихии“, „Саул“. Попытка самоубийства Карла, произведшая сильнейшее впечатление на Б. Пребывание в Гнейксдорфе. 2 декабря Б. возвращается в открытой повозке в Вену. Тяжелое заболевание. Первая операция	Стр. квартет ор. 131. Стр. квартет ор. 135. Финал к квартету ор. 130.	Основание Мюнхенской художественной школы. Ум. Вебер. Вебер: „Оберон“ (Лондон). Период наибольшей популярности Россини в Германии. Собрание немецких народных песен Зильхера (Цюрих). Берлиоз: Увертюра „Ваверлей“.

1827. 3 января Завещание Б.

8 янв. Вторая операция.

8 февр. Б. просит Штумпфа о материальной поддержке.

22 февр. Письмо Б. в Лондон с просьбой о субсидии.

24 марта последняя подпись Б.

26 марта Кончина Б. во время грозы в 5³/₄ по полудни.

27 марта Вскрытие.

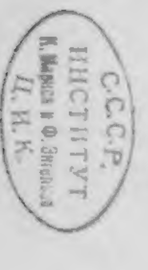
29 марта Похороны в присутствии многотысячной толпы.

Надгробная речь Грильпарцера.

Ф. Шуберт: Цикл романсов „Зимний путь“.

Шопен в Берлине.

Гейне: „Книга песен“.



Литература о Бетховене.

I. Работы биографического характера.

а) На иностранных языках.

1. **Alexander Wheelock Thayer**. Ludwig van Beethovens Leben. Изд. 3-е (ред Римана). 5 томов. 1910—1917. (Основной современный биографический труд о Б.).
2. **F. Wegeler и F. Ries**. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Кобленц. 1838.
3. **Anton Schindler**. Biographie von L dvig van Beethoven. (Новое издание — перепечатка A. Kalischer'a).
4. **Gv. Breuning**. A s dem Schwarzspanierhaus (1874).
5. **Th. Frimmel**. Beethoven. (6-е изд.). Берлин. 1922.
6. **Albert Leitzmann**. L. v. Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen. Лейпциг. 1921.
7. Ein wiener Beethovenbuch. (Вена. 1921, ред. Orel'a).
8. G. Proud'homme. La jeunesse de Beethoven. Париж. 1921.
9. **Ludwig Schiedermair**. Der junge Beethoven. Лейпциг. 1925.
10. **R. Rolland**. Beethoven. Париж. 1903.

б) На русском языке.

1. **Г. Корганов**. Бетховен. (Полный перевод писем). Петербург. 1907.
2. **А. Г—ен**. Бетховен. (3 вып.). Петербург. 1910.
3. **Н. Стрельников**. Бетховен. Госиздат. 1921.
4. **А. Серов**. Статьи (в полном собрании его сочинений).
5. (ан.) Кому ставит памятники советская власть? Бетховен. (Ленингр. 1920).
6. **П. Беккер**. Жизнь Бетховена. (Первая часть его книги). Москва. 1912.
7. **Р. Роллан**. Бетховен. (Пер. с франц.).

II. Разборы сочинений Бетховена.

Стилистические исследования.

1. **Paul Bekker**. Beethoven. Берлин. 1912.
2. **H. Grove**. Beethoven and his 9 Simphonies. (Лондон. 1896).
3. **Vincent d'Indy**. Beethoven. Париж. 1911.
4. **A. B. Marx**. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. (2 тома, 4-е изд. Берлин. 1884).
5. **W. Nagel**. Beethoven und seine Klaviersonaten. (2 т. 1903).
6. **K. Reinecke**. Die Beethovensche Klaviersonaten. (1897).
7. **H. Schenker**. Beethovens neunte Sinfonie. Вена. 1912.
8. **Th. Helm**. Beethovens Streichquartette.
9. **H. Riemann**. Analyse sämmtlicher Klaviersonaten Beethovens. Лейпциг. 1917.
10. **H Kretschmar**. Führer durch den Konzertsaal. (Symphonie). 1913. (3-е изд.)
11. **G. Nottebohm**. Zwei Skizzenbücher Beethovens.
12. **Hans Meersmann**. Beethoven. Die Synthese der Stile. Берлин. 1921.
